This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

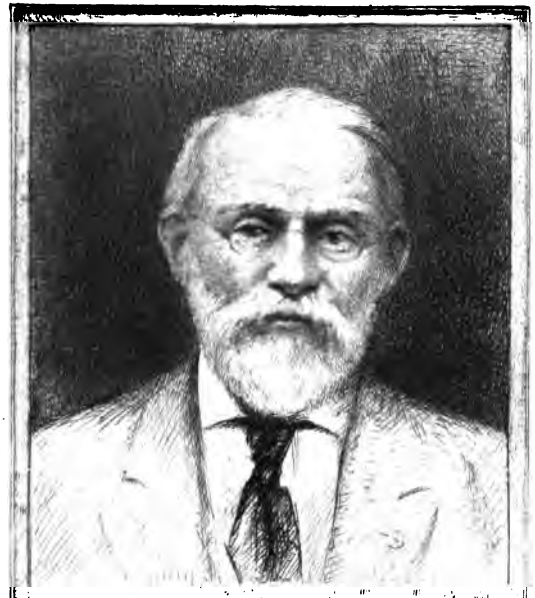
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

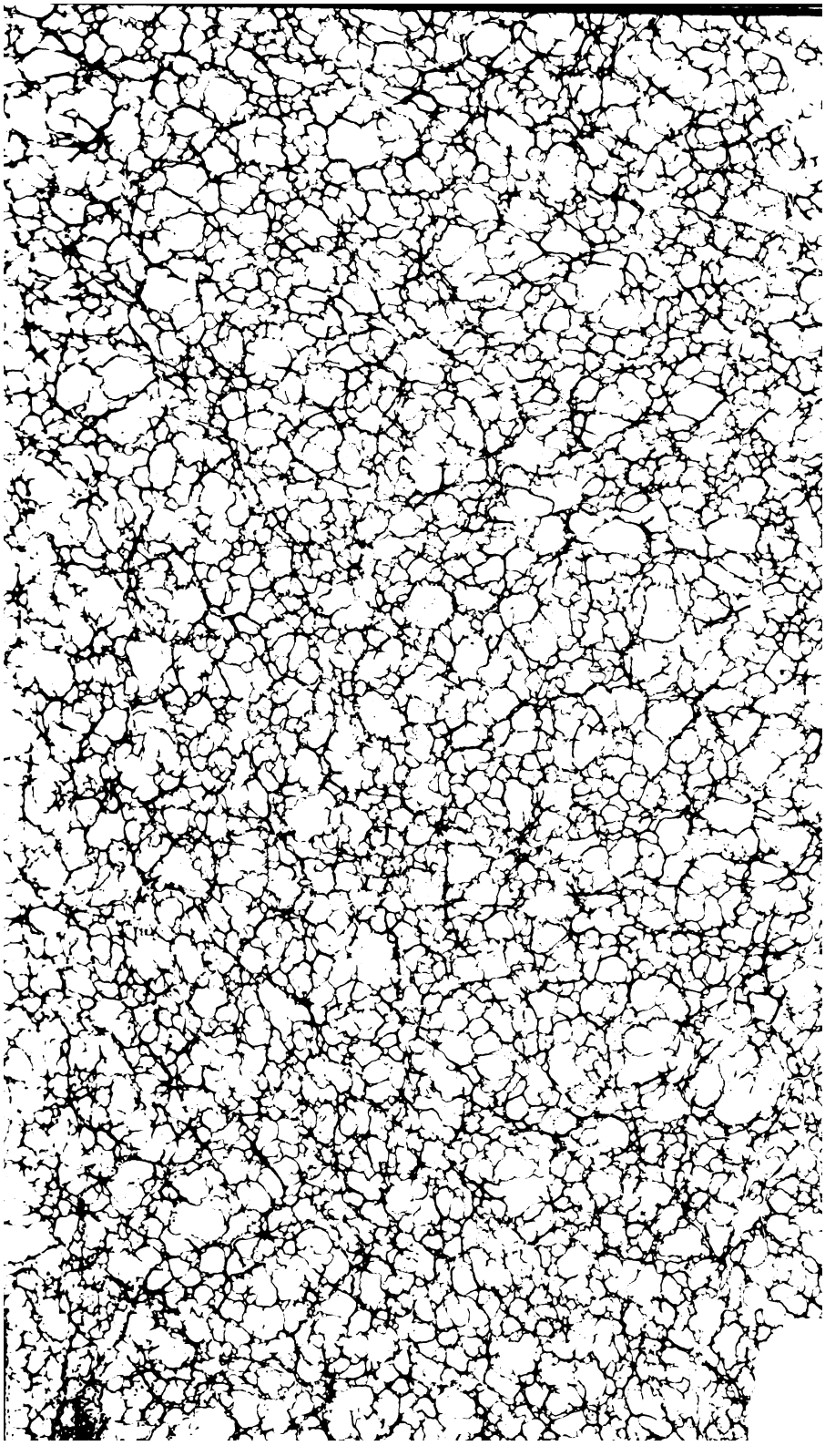
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

RESEARCH COPY.
B 989,478



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY



Music
MC
5
.C13
v.4

Cäcilia

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten

Kunstverständigen und Künstlern.

Vierter Band

enthaltend Heft 13, 14, 15, 16.

Mit vier Zeichnungen und zwei Notenblättern,
nebst Intelligenzblatt Nr. 13 bis 16.

M a i n z

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen.

1826.

Transfer to Music 4-16-65

Inhalt

des

vierten Bandes der *Cäcilia*.

Aus dem Nachlasse eines jungen Künstlers, eine musikalische Skizze, von *L. Rellstab.* S. 1.

Sinfonie concertante pour Flûte, Hautbois, Cor et Basson, av. Orch., par *Lindpaintner*, Nr. 1 et 2, rec. v. *Breidenstein.* S. 43.

Die Aura, akustisch und musikalisch betrachtet, von *GW.* S. 49.

Als ich Kochs Mundharmonica vernahm; von *Haug.* S. 62.

Das Niederrheinische Musikfest, 1825 in Achen, von *F.* S. 63.

Charade, von *Fr. Marlame.* S. 70.

Psalmus 128, comp. von *F. Danzi*, rec. von Dr. *Gassner.* S. 71.

Berlin im Jahr 1825, von *S. d. K. L. C.* S. 73.

Reliquie Hillers, von *F. A. Häser.* S. 86.

Die heilige Cäcilie, von *Al. Schreiber.* S. 87.

Teutschland im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts, Betrachtungen eines Musikfreundes; von *GW.* S. 89.

Potpourri pour le Basson, av. Orch. ou Pianof. par C. Almenräder Op. 3; — Deux Duos pour deux Bassons, par Almenräder, Op. 10.; rec. von *GW.* S. 113.

Die Echtheit des Mozartschen Requiem betreffend, von der *Red.* S. 120. vergl. S. 167.

Schröpfköpfe, für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum; von *Sievers*, zweite Lieferung. S. 121.

Tiefes Anliegen; von *F. W. Jung.* S. 133.

Denkmünze auf *C. M. v. Weber* von C. R. Krüger; von der *Red.* S. 134.

Pratica d'accompagnamento sopra Bassi numerati, e contrappunti à più voci sulla scala ascendente e discendente maggiore, e minore etc. da Stanislao Mattei; rec. von *GW.* S. 135.

Chor und Choral, zwei Artikel aus *Gfr. Webers* musical. Lexikon. S. 141.

I. Chor. S. 141.

II. Choral. S. 147.

Melodie, Harmonie; von *F. W. Jung.* S. 154.

Beiträge zur akustisch-physiologischen Erklärung der menschlichen Singstimme. S. 155.

I. Bemerkungen über die menschliche Stimme, veranlasst durch Gfr. Webers Abhandlung in der *Cäcilia* 1. Bd. 1. Hft.; von Dr. *E. F. F. Chladni.* S. 157.

II. Bemerkungen über Gfr. Webers physiologisch-akustische Hypothese im Betreff der menschlichen Stimme; von Dr. *K. F. S. Liskovius.* ausübendem Arzte in Leipzig. S. 161.

Anzeige über die Frage von der Echtheit des Mozartschen Requiem; von *A. Andre.* S. 167. (vergl. S. 120.)

Robin des Bois, ou les trois balles, Opéra imité de Der Freyschütz, Paroles de Castil-Blaze; von der *Red.* S. 170.

Ausdruck in der Musik; von *A. Wendt.* S. 173.
Correspondenz, Carlsruhe im Febr. 1826. S. 187.
Lösung der Charade auf Seite 70. S. 188.
Wellenlehre von E. H. und W. Weber, angezeigt, mit besonderer Beziehung auf die Tonlehre und mit einigen Bemerkungen, von *E. F. F. Chladni.* S. 189.
Gemüssigte Vorstellung des Bälgetreters Windner an seine hohen Herren Kirchenvisitatoren. S. 213.
Lösung der Charade im 3. Bde. S. 292. S. 214.
Theoretisch-praktische Oboe-Schule von Sellner, rec. von *I. v. Seyfried.* S. 215.
Nachschrift der *Redaction.* S. 222.
Nachtrag zu den verschiedenen Lösungen der Aufgabe eines Canons über einen Choral, von *C. Mosche.* S. 224.
Zach; von *F. W. Jung.* S. 225.
Vormalige Stimmung des Contraviolons. S. 228.
Abhandlung über die Menschenstimme, von *Felix Savart;* mit einem Vorworte von *Gfr. Weber.* S. 229.
Alexander v. Dusch's Bearbeitung des historischen Atlas von Le-Sage (*Las-Casas;*) von *Aab.* S. 256.

Weitere Nachrichten über das Mozartsche Requiem. S. 257.

I. Nöthig gewordene Erinnerung, von Was hier die Rede ist. S. 257—261.

II. Inhalt der, seit meinem ersten Aufsatze über diesen Gegenstand, theils eingelaufenen, theils sonst öffentlich bekannt gemachten Bestättigungen der grossentheiligen Unechtheit. S. 262—278.

1.) Von Seiten des Hrn. Hofrathes André. S. 262—263.

2.) Von Seiten des Hrn. Abbé M. Stadler S. 263—276; und zwar sowohl

a.) historische S. 263—269, als auch

b.) aus der Beschaffenheit des Requiem selbst, S. 269 — 279.

III. Bestättigungen auch der von mir geäusserten Muthmasung, dass an dem Requiem wohl Mehres echt sein möge, als bisher bekannt gewesen. S. 279 — 283.

1.) Bestättigung von Seiten des Hrn. Stadler. S. 279 — 280.

2.) Desgl. von Seiten des Hrn. A. B. Marx und anderer. S. 280 — 283.

IV. Mittheilung verschiedener, von anderen Correspondenten eingelaufener brieflicher Notizen. S. 283 — 311.

V. Einiges über verschiedene von Verschiedenen erhobene Einwendungen, S. 312 — 348.

1.) überhaupt, S. 312 — 337.

2.) insbesondere in Beziehung auf das

a.) *Requiem* und *Kyrie*. S. 338.

b.) *Tuba*. S. 341.

c.) *Confutatis*. S. 343.

d.) *Quam olim*. S. 345.

e.) *Hostias*. S. 346.

VI. Resultate,

1.) für die Geschichte. S. 348.

2.) für die Kunst selbst. S. 351.

Intelligenzblatt, 13 bis 16.

Aus dem Nachlass eines jungen Künstlers.

Eine musikalische Skizze,

von L. Rellstab.

Ehe ich diese Auswahl unter den nachgelassenen Papieren des jungen Mannes mittheile, muss ich einige Worte voranschicken, die theils über den Zusammenhang mancher Gedanken, theils über manche Umstände, Licht geben werden.

Aus vielen Gründen, besonders aber um manches noch Lebenden willen, hat hie und da ein Umstand geändert, ein andrer weggelassen werden müssen; jeder Name überhaupt konnte nur angedeutet werden. In sofern indess ein Name (nach J. Pauls Aesthetik) Viel zur Charakteristik der Person beiträgt, hat sich der Sammler dieser Blätter erlaubt, theils den vorkommenden Personen Namen beizulegen, (die indess immer ein Zeichen des wahren Namens für den der ihn kennt tragen) theils sich mit Vornamen beholfen und ausgeholfen. So ist der Name Edmund, der dem Nachlasser dieses Papiere beigelegt worden, freilich weder sein wirklicher Vor- noch Vatername; doch mache ich diejenigen die wissen können, wen ich hier bezeichne, darauf aufmerksam, dass beide, in einer gewissen Verkürzung und mit Licenz vorgenommener Aenderung, darin enthalten sind. Neue Thatsachen sind nicht hinzu gesetzt worden, noch weniger Urtheile und Empfindungen untergelegt, die der Schreiber und Besitzer der vorliegenden Blätter nicht hatte, dazu ist dem Herausgeber das Andenken des jungen hoffnungsvollen Mannes zu heilig, sein Schicksal selbst zu ernst und rührend gewesen.

Die zurückgelassenen Blätter zerfallen hauptsächlich in zwei Abtheilungen; nämlich in solche die von der Hand Edmund's selbst herrühren, und in solche, die er, entweder als briefliche, oder durch sonstige Mittheilungen, besass. Viele derselben geben zwar einen Faden, an dem man seine Geschichte verfolgen kann, allein oft wird der Zusammenhang doch so unterbrochen, dass man nur unsicheren Vermuthungen überlassen bleibt. Um durch diese weder Missdeutungen noch Irrthümer zu veranlassen, gebe ich hier in wenigen Worten die Jugendschicksale des jungen hoffnungsvollen Mannes, der leider — das W i e werden die letzten Blätter lehren — der Welt zu früh verloren ging, und wähle aus seinen Papieren nur wenige, die Wichtigsten aus.

Edmund war der Sohn eines Pfarrers im Fichtelgebirge. Seine frühe Jugend war glücklich, denn eine zärtliche Mutter (von der er zuweilen spricht) und ein ernster milder Vater suchten mit Liebe den Knaben für alles Gute und Schöne zu bilden. So wurde, wiewohl unvollkommen, auch seine Hauptanlage, eigentlich der innerste Trieb seines Wesens, die Musik gepflegt. Doch leider entriss ihm das Geschick beide Aeltern in einem Jahre, und der eilfjährige Knabe, der bis jetzt nur Liebe und Freundlichkeit gekannt hatte, kam in das Haus eines reichen aber herzlosen Verwandten, der ihn rauh und bisweilen sogar grausam, immer aber verächtlich behandelte. In den Augen dieses Mannes war die feinste aller Künste, die Musik, nur eine Beschäftigung der Tagediebe; daher untersagte er sie dem Knaben, der darin wohl süssen Trost gefunden hätte, gänzlich. Doch übte Edmund, wie Friedrich der Zweite, seine Kunst heimlich bei einem Freunde aus. So wuchs er heran, bis zu der Zeit wo er die Universität beziehen sollte um Theologie zu studiren. Da erklärte ihm sein Oheim, dass jetzt seine Unterstüzzung aufhören müsse, weil er nun im Stande sei

sich selbst zu helfen, und er (der Oheim) es nicht bei seinem Gewissen verantworten könne, wenn er zu Gunsten eines Fremden das Erbtheil der eig'nen Kinder schmälere. So bezog Edmund die Universität L., indem er sein Fortkommen ganz dem Zufall überlassen sah. Mit einer Baarschaft von einigen Thalern langte er in L. an. Er war über Geldmangel am wenigsten besorgt, denn er fühlte Jugendlust und Kraft in sich, die leicht äussern Hemmungen trotzt, und die Befreiung von dem Druck im Hause des Oheims hatte ihm ein Gefühl von Freiheit gegeben, wie wenn einem, der lange unter einer schweren Last gekeucht hat, plötzlich die Bürde abgenommen wird. Von dort an geben seine Tagebücher, und die aufbewahrten Briefe das nöthigste Licht. Es kommt auch weniger darauf an, die äussern Schicksale eines bedrängten Menschen zu verfolgen, als dem Wachsthum der Keime der Kunst die in ihm lagen nachzugehn, und zu sehn, wie sich Gemüth, Kunst, Liebe, ja Welt und Leben so innig in seiner Brust durchdrangen und verwebten, dass an eine Trennung und Scheidung der einzelnen Elemente nicht mehr zu denken war. Es lässt sich behaupten, dass in jeden Ton den er spielte, in jede Note die er schrieb, ein Tropfen aus seiner Liebe und aus seinem Leben, Leiden und Sterben gemischt war. Es giebt Seelen, die nicht durch äusseres Missgeschick, nicht durch vergebliches Sehnen und Lieben, nicht durch die heftigen Erschütterungen der Begeisterung aufgerieben werden, sondern bei denen Eines Alles und Alles Eines ist. So Edmund! Wir werden auch einige seiner Lieder mittheilen; wer nicht empfindet, dass für ein solches Lied, mit solcher Wehmuth und Sehnsucht erfüllt, der Jüngling einen Theil seines Lebens zum Opfer bringen musste, dem ist nicht Viel zu sagen, denn er weiss nicht, wie jede grosse, vom Himmel stammende Empfindung irrdische Opfer fordert, wie jede Stunde dort gelebt mit vielen Stunden dieser Welt erkauft wird. Der Mensch

gleicht dem Feuerbrand; je heller und reiner er emporlodert, um so schneller verzehrt er sich; aber sein Geist ist der Phönix der auf der Flamme gen Himmel eilt und nur den Aschenstaub der Erde zurück lässt. —

Stellen aus Edmunds Tagebuch.

Am Tage meiner Auswanderung.

„Leb wohl!“ — Warum nehme ich mit Schmerzen Abschied vom Orte meiner Leiden? — Wie? Habe ich nicht auch hier einen Freund gehabt, einen treuen Freund? — Leb wohl! Dieses Wort tönt wie die schmerzlichste Musik; und doch wüsste ich nicht, dass es irgendwo in der tiefsten Ausdruckweise, deren es fähig ist, von irgend einem Tondichter aufgefasst wäre. Es ist ein heiliges Wort, das allen Völkern eigen ist und von der Anlage zur höchsten Sittlichkeit zeugt. Mitten im eignen tiefsten Schmerze der Trennung nur das Wohl des andern wünschen können, ist wahrlich ein Zeichen edler Gesinnung. Ich wüsste nur Eine Oper, in der dieses Wort, von der tiefsten Empfindung durchglüht, die höchste Wirkung thun müsste — aber da fehlt es: In der Alceste könnte man auf das Eine Wort ein Duett schreiben. — In der Zauberflöte ist der Stoff nicht anziehend genug, als dass das Lebewohl im Terzett sehr tiefen Eindruck machen könnte. — Warum hat noch kein Dichter eine Scene geschrieben, in der der Abschied zweier Liebenden durch das dunkle Vorgefühl, dass er für ewig sey, zum höchsten tragischen Motiv erhoben wird? Ich sehne mich recht nach einem Dichter der mich durch ein edles

Werk dieser Art begeistern könnte! O wüsst' ich nur das in Worten auszusprechen, was ich in Tönen darzustellen vermöchte! Aber mir fallen immer nur Momente ein, die ich nicht zu einem Ganzen gestalten kann, und das ist nicht mehr, als wenn Jemanden eine schöne Fortschreitung oder Modulation gelänge: — hätte er dadurch ein Werk geschaffen? — Ich weiss nicht warum ich so düster und wehmüthig bin; froh sollte ich seyn, wie ein Vogel, der den Käfig verlassen hat. Sonst gab man mir täglich Nahrung, aber man zwängte mich, peinigte mich, ja ich litt oft schwere Marter — jetzt bin ich frey wie die Luft. Zwar weiss ich nicht wo ich mein Haupt hinlegen soll; aber ich hoffe, auf der weiten Erde noch ein Plätzchen dafür zu finden. Ob ich aber ruhig, ob ich süss schlummern werde? —

L. am Tage meiner Ankunft.

Es soll mir ein glückliches Omen seyn, dass der erste Tag meiner Ankunft mir eine Freude bereitet hat, die ich mir um mein Leben nicht nehmen liesse. Als ich ins Thor trat, fiel mein Blick auf einen Anschlage-Zettel. Ich lass: „Fidelio“ für den Abend. Die Leute mochten mich wohl für närrisch halten, (denn freilich weiss ich nicht was ich vor Freuden that) so befremdet blickten sie mich an. Ich dachte: lass sie sich verwundern, was kann dir's schaden? — Mit welchem Herzen ich vor dem Vorhang sass bis der erste Strich der Ouvertüre begann! Die ganze Oper erscheint mir oft wie ein Wunder.

Es kommt mir vor, als habe ein Mensch sie geschaffen, der mit Sehnsucht nach einem fremden Etwas ringt, nach einer himmlischen Schönheit, deren Daseyn er nur ahnet, — aber sie nicht fesseln kann. Im Augenblick wo er sie ergreift verschwindet sie, und er strebt und müht sich von neuem. Dann sinkt er zurück und lässt sich in gleichgültiger Verzweiflung an dem Irrdischen, dessen er Herr wird, genügen. Aber plötzlich bietet sich ihm die Hand der himmlischen Erscheinung von selbst, und verkündet sich ihm in Tönen von dort drüben her, die er verwundert vernimmt und sehnsuchtvoll aufzeichnet. Es ist eine musikalische Offenbarung darin. Giebt es nicht eine Sage von einem Maler, der das Bild der Mutter Maria malen sollte, und vergeblich in seinem Innern die Formen suchte, die das heilige Wesen ausdrücken sollten? Einmal Nachts, wo er schlaflos über seine Aufgabe brütet, dringt ihm plötzlich ein Lichtschimmer aus seiner Kunststätte herüber ins Auge. Er erhebt sich vom Lager, geht hinüber, und öffnet leise die Thür. Da sitzt ein Fremder an der Staffelei, und malt eifrig an seinem Bilde. Voll Verwunderung tritt der Künstler heran, und sieht dem Arbeitendem über die Schulter; und siehe, das Bild das er so lange in sich gesucht, malt jener mit frischen Farben auf die Leinwand. Da will er den Fremden anreden, öffnet die Lippe und — erwacht, vom Strahl der Morgensonne geblendet. Jetzt, noch glühend von dem Anblick der Erscheinung, eilt er an die Staffelei, und vollendet sein Werk, zu eigner Ge-

nugthuung. So erscheinen mir einzelne Züge im Fidelio, namentlich zwei Duette, vielleicht die höchsten, die es in dieser Gattung giebt. Das erste, wo Leonore das Grab bereiten muss, das andere, wo sie, den theuer errungenen Gatten am Herzen, in den weinenden Jubel des Entzückens ausbricht. — Wenn der schauerliche Eingang des ersten Duett's beginnt, wenn die dunkle Figur im Bass dazwischen murmelt, wie die dumpf schallende Erde auf einen Sarg fällt, da fasst uns eine Beklemmung, die selbst die Thränen zurück presst. Aber so wie Leonore mit der himmelsüssen Melodie durch die Worte: „Ihr sollt ja nicht zu klagen haben," unser Herz im tiefsten Inneren trifft — dann bricht der Strom der Thränen warm und erleichternd hervor. Und wenn sie vollends weiter hin ausruft „Bei Gott! ich will ihn retten! Ich breche seine Ketten!" und die erhabenen Trompetenstösse dazwischen tönen, wie das Frohlocken über den sichern Sieg, — wer dürfte dann noch zweifeln, dass das grosse Weib ihre That vollführen werde? In diesen Takten liegt der Ausgang der Oper so nothwendig, wie irgend ein Schluss des Himmels. Wenn ihre That misslingen könnte, hätten diese Worte so nicht gegeben werden können. Solch ein Vertrauen, solch eine Festigkeit, solch eine Kühnheit im Bewusstseyn des Rechten, irren nie und nimmer! Selbst bei allem was wir in Gott unternehmen, haben wir in unserer Brust eine Stimme, die uns sagt, ob wir berufen sind, das Grosse zu vollführen, oder nur als ein Opfer dafür zu fallen. Leo-

nore soll siegen. Wer bei dieser Stelle noch zweifelt, versteht keinen Ton aus dem erhabenen Werke. —

Ich habe einen wunderbaren Beweis für die Wahrheit meiner Empfindung gehabt. Schon mehrmal hatte mein Blick auf der Gestalt eines jungen Mädchens geruht, die mit dem Ausdruck der tiefsten innigsten Theilnahme unfern von mir in einer Loge sass. Bei jeder ergreifenden Stelle wandte ich mich zu ihr; sie war mir wie eine Vertraute der ich meine Wonne mittheilen konnte. Nicht ein einzigesmal hatte mich meine Erwartung getäuscht. Aber bei diesem Duett war es, als wenn eine höhere Macht uns durch die Töne lenkte. In dem Augenblick wo Leonorens „Ihr sollt ja nicht zu klagen haben“ ertönte, wo ich fühlte, dass mir die Thränen unaufhaltsam ins Auge drangen, wurde auch sie überwältigt und legte die Hand über die grossen sanften Augen, um die Thränen zu verbergen, die sie nicht zurück halten konnte. Mein Blick heftete sich auf ihr Antlitz. Beim ersten Stosse der Trompete auf dem mächtigen C überflog eine Röthe der Freude ihre blassen Wangen, und durch die halb verwischten Thränen blickte ihr Auge mit leuchtender Freude als wollte sie sagen: Gott sey Dank! nun ist es überwunden, er ist gerettet! — Gewiss hat diese Unbekannte eine sanfte schöne Seele. — Und nun, du Jubelgesang unter Thränen, du Gruss der Wonne von dort her. „O namen-namenlose Freude!“ — Still! Mir bricht

das Herz im bebenden Drange der Wonne, im Sturm des Entzückens! —

Es ist auch längst Mitternacht vorüber — genug! — Eben geht der Mond auf! . .

Vom 1ten May.

Der Tag hat etwas Heiliges. Mir deucht, die Auferstehung müsste am 1ten May seyn — wenn wir Alle als Selige in den Himmel eingingen; so mag der jüngste Tag wohl stürmisch seyn. Ich ging heute den ganzen Morgen umher, um in der lauen Frühlingsluft, bei dem Säuseln der golden grünenden Birken, angelächelt von Sonne und Himmel, dem überdringenden Meer von Tönen die sich in meiner Brust chaotisch verwirrten, eine Bahn zu gewinnen. Es ist vergeblich! Zuweilen ist der Künstler so reich, dass er seines Reichthums nicht Herr werden kann. Es scheint mir dieser Zustand wie der eines Sterblichen, dem das Paradies geöffnet wird. Die unendliche Seligkeit liegt vor ihm, aber in seiner Brust ist nicht das Mas dafür; er muss den Himmel wieder verlassen und dann muss die Erinnerung diese Offenbarungen schaffen. So scheint mir Platons göttliche Lehre aufgefasst werden zu müssen, der alles Grosse in der Seele nur als dunkle Erinnerungen ihres Ursprungs, ihrer Göttlichkeit und Vollkommenheit betrachtet. Auf solche Weise kann ich auch nur den Zustand des schaffenden Künstlers erklären, dessen Wesen in einem feindlichen Zwiespalte zu stehen scheint, wenn man

Ruhe und Begeisterung zugleich von ihm fodert. Die Begeisterung ist sein allgemeiner Zustand; sie entglüht nicht für einen oder den andern Gegenstand, sondern sie ist rein der Kunst in ihrem Ganzen geweiht; die Ruhe aber, die Besonnenheit, der wählend-prüfende Blick, richtet sich auf das Einzelne, und scheidet das aus dem Ganzen ab. Diese besondere, specielle Thätigkeit ist also eigentlich nur eine Erinnerung an Einzelnes aus dem Allgemeinen. So wenn jemand von einer grossen Reise heimkehrt, und erzählen soll, was er gesehen, wie es ihm ergangen, dann steht allerdings das Bild aller durchlebten Tage und Freuden vor ihm, aber er wählt aus der Masse nur Einiges, das er mit den Kräften seines Verstandes scharf heraushebt, umgrenzt, bildet, und so dem Hörenden neu erschafft, während es ihm selbst nur als Erinnerung vorschwebt. Je lebhafter die Erinnerungen werden, um so schwerer wird es ihm seyn, die besonnenen Zügel der Mässigung zu führen, und leicht scheint mir namentlich der Jüngling den festen Boden auf dem er stehn soll zu verlieren — und mit diesem die Kraft auf einen dritten einzuwirken. So geht es mir oft wenn ich mich an den Flügel setze und phantasire. So lange ich nur warm bin, kann ich mich noch beherrschen, zügeln, bewegen; aber wenn ich heisser und heisser werde, ja endlich in Flammen auflodere, dann verschwindet meine Ohnmacht gegen die Allmacht der Kunst, dann fühle ich bloss, dass ich in solchen Augenblicken nur noch der Empfangende, nicht mehr der Erschaffende bin,

und so auch alle Wirkung auf den dritten verliere. So scheint es mit vielen jungen Künstlern zu gehn, die unvermerkt aus bildenden und thätigen, plötzlich empfangende, und leidende werden. Sind sie sich dieses Zustandes nicht bewusst, so entsteht die Täuschung, die ja jugendlichen Gemüthern so oft beiwohnt, dass sie ihr Empfinden einem dritten, einem Hörer unterlegen, und glauben er sey oder müsse so ergriffen seyn wie sie selbst. Aber nicht bloss jungen Gemüthern ist diese Verwechslung eigen, sondern sie findet, nur umgekehrt, bei den meisten Menschen statt, die, ohne Einsicht in das Wesen der Kunst, über dieselbe urtheilen, und ihre Empfindung dem leihen wollen, der sie bei ihnen erregt. Daher scheint mir die widersinnige Forderung zu kommen, dass ein Künstler durch das, was er vorträgt, auf sich selbst so wirken soll, wie auf die Hörer. Ja es behaupten wohl einige: wenn er selbst nicht bei seiner Darstellung (des Leidens z. B.) leide, so könne er auf den Dritten gar keine Wirkung hervorbringen, denn schon das Wort Mitleiden deute es ja an. Mit leiden sollt ihr freilich, aber nur mit der idealen Person, nicht mit der wirklichen, zufälligen, die jene darstellt. Seltsam ist es übrigens, dass sich diese Urtheiler die grössten Widersprüche zu Schulden kommen lassen. Sie behaupten nämlich, dass man über einen komischen Schauspieler am meisten lache, wenn er selbst am trocknesten und ernsthaftesten bliebe; das läuft aber ihren sonstigen Forderun-

gen schnurgrade entgegen. Der Unverstand behauptet überhaupt so ins Blaue hinein. —

Ich habe mir durch diese wenigen Worte, in denen ich nur meine eigenen Gedanken klarer zu machen gesucht, eine wahre Last vom Herzen genommen. Denn ich gestehe, es hat mich oft beunruhigt, dass ich in meinen reichsten Stunden, am unfähigsten zur Leistung war. Jetzt weiss ich aber, dass ich dann nur ein Empfangender bin, dem die Göttin selbst sich enthüllt und offenbart. So möchte man vielleicht einen Künstler dem wunderbaren Bologneserstein vergleichen, der einen Tag lang Sonnenstrahlen einsaugt und durch und durch glüht, aber dunkel bleibt; doch wenn die Sonne gesunken ist, beginnt er selbst zu leuchten, ist aber kalt. —

So hoffe ich denn, dass dieser Mayenmorgen mir noch einst süsse Früchte tragen wird, mit denen ich mich und andere erquicken kann.

Vom 8ten May.

Wie wunderbar sich Manches ereignet! Ich ging heut, in Gedanken verloren, über die Esplanade. Soll ich es gestehn, dass ich mit einer süss wehmüthigen Erinnerung an das junge Mädchen dachte, die ich am ersten Tage meiner Ankunft hier im Fidelio gesehn? Wenn man nur solchen Seelen, so fein und zart empfindenden Herzen schriebe! — Während ich so vor mich hingehe, schimmert mir eine rothe seidne Schleife entgegen; ich

hebe sie auf als ein glückliches Zeichen, ja ich wünsche ganz leise, sie möchte doch von ihr seyn. Als ich nach einer Stunde zu Hause komme, geht eben jene liebe Unbekannte mit einer Freundin an meiner Thüre vorüber. Mich fasst ein freudiger Schreck; unwillkührlich steh ich still, — und was seh ich zu meinem höchsten Erstaunen? Sie trägt ein Kleid mit solchen Schleifen verziert, und am linken Arme fehlt eine. — Im ersten Augenblicke wollte ich ihr die bringen, die ich gefunden; allein im zweiten hielt mich die Scheu zurück, dass es doch vielleicht eine andere seyn könnte, und nur der Zufall so seltsam spiele. Lieber in diesem süssen Wahne bleiben, und sie nicht anreden, als durch ein Wort alle Hoffnung und Täuschung verlieren. So will ich an den Wink eines wohlwollenden Schicksals glauben! Ich trage das seidene Band auf dem Herzen. —

Am schicklichsten glaubt der Herausgeber hier einen Brief einschalten zu können, den Edmund in jener Zeit erhalten haben muss. Der Freund der ihn schreibt ist derselbe, bei dem er heimlich seine musikalischen Studien getrieben. — Wunderbar ist es, wie zwei so ganz verschiedene Charaktere doch Einen Ton haben, in dem sie übereinstimmend klingen. Denn woher sonst ihre gegenseitige Liebe?

Lieber Edmund!

Carissime! Du schreibst ja wehmüthige Briefe! Freu Dich doch, dass Du aus dem verteufelten Nest, in dem Du eigentlich ein Kukuksey warst,

entkommen bist. Aber der Kukuk hatte sich diesmal versehen, und einen Raben für eine Nachtigall oder Grasmücke gehalten. Dein Oheim Rabe (oder Rabenoheim) hätte Dich zuverlässig gern verspeist, wärest du nur etwas fetter gewesen. (Um Dich ein wenig zu mästen, folgen anliegend etliche Goldgelbe-Geldstücke; (das bei Seite.) Danke dem Himmel, dass er Dich unbefiedert erschaffen; es ist immer besser, als wenn einem die Federn ausgerupft werden. — Schade dass Du vorgestern nicht hier warst. Eine durchreisende Sängerin gab ein Concert. Was kratzen konnte wurde aus unserm Krähwinkel zusammengekratzt; auf dieser schmutzigen Unterlage sollte die Stimme der Sängerin thronen; nun, — wäre sie nicht unrein gewesen, sie wär es geworden. Geschmack hatte sie aber viel, doch abgeschmackten. In der Arie kam viel *furor*, *nel cuor*, *rabbia*, *vendetta* u. s. w. vor. Sie strangulirte sämmtliche unsittliche Leidenschaften mit einer Trillerkette, die schwindlich hoch in den Lüften hing. Du kannst Dir denken, wie sich die zappelnden Affekte, in solcher Höhe von unten gesehn, winzig ausnahmen. Daher wurde auch Niemand erschüttert als der Saal, und der weniger von der Musik, als von dem ungeduldigen Fuss der Sängerin, die den Takt stampfte. (Unser kleiner Contrabassist zog dabei eine grimmige Miene, schaute sich wild ringsum, und riss einen Strich über den Bass, dass die alte Ruine den Zusammensturz drohte. Auch unserm Pelz, der an der ersten Violine dirigirte, riss die Geduld und gleich danach die Quinte.) Sehr pas-

send schlugen diese sämmtlichen Effekte in ein Adagio ein. Das Antlitz der Signora lächelte zärtlich zu ihrer Coloratur, doch ballte sich die linke Hand und der rechte Fuss stampfte unterwärts. Wäre sie in dem Augenblick geköpft und der Torso sculptirt worden, kein Restaurator in der Welt hätte die rechte Art der Ergänzung getroffen. — Die Scene war von Mercadante, doch die Sängerin hatte noch extra ein Meer Cadenzen dazu componirt. *Sapienti sat.* Sind Eure Concerte eben so geistreich?

Aber was zum Geier hast Du für verliebte Abentheuer? Du solltest nur eine Idee lieben! — Doch ich weiss Du wirst böse, wenn ich scherze. Ich höre daher lieber auf zu schreiben.

Sende mir alles was Du aus Dinte fabrizirst. *Vale fave.*

Dein Friedrich.

Aus Edmunds Tagebuch.

Fortsetzung.

Ich trage mich mit ihrem Bilde; es begleitet mich wie der Nachklang einer süssen Melodie. Und je länger ich in der Phantasie dabei verweile, je vertrauter und lieber wird es mir. Ich könnte mich davor als vor einer Leidenschaft fürchten, wenn mein Zustand nicht so sanft, so unbegehrlich wäre; ich will mich ja nur innerlich mit dem holden Wesen beschäftigen, ich denke ja gar nicht daran, sie zu sehen, sie aufzusuchen. Solche Perlen sind nicht für mich; sie ist eine Königstoch-

ter des Glücks. — Und was bin ich? Ein Sohn der Muse, aber — vielleicht ein Stiefkind?!

Vom 1ten Julius.

Meine Seele ist betrübt; mir will Nichts gelingen. Ich sitze oft am Instrument, und suche und irre; aber kein Ton, den die Hände greifen, antwortet der wünschenden Sehnsucht in meiner Brust! Jetzt will ich ein Lied, jetzt eine Symphonie, jetzt ein Adagio voll Wehmuth und Thränen haben; — aber was ich anrühre ist kalt, todt, stimmt nicht zu meiner innern Musik. — O dieses vergebene Streben, einen Reichthum los zu werden, der uns dunkel umgiebt und beherrscht, ist die schmerzlichste Qual eines künstlerischen Gemüths! Oft dringen mir die Thränen aus den Augen, und ich stehe hoffnungslos auf, und gehe ins weite, freie Feld, wo ich einsam bin und in laute Klagen ausbrechen darf. O gütiger Himmel, warum legtest du diesen heissen, unwiderstehlichen Drang des Schaffens in meine Brust, wenn ich ihm nie genügen soll? Bisweilen ist mir als würde ich stärker in solchem Kampf, als wäre das die Feuerprobe des ächten Genius, der Mutterschmerz der die brünstige Kindesliebe erzeugt. Das ist eine süsse Hoffnung! —

Vom 10ten Julius.

Mir will nicht besser werden. Mein Kopf ist mir oft wüst und schwer.

Gestern wurde in der Thomaskirche Mozarts Requiem aufgeführt. Es hat mein Herz in un-

aufhaltsame Thränen aufgelösst. Erst jetzt gewinn ich Fassung, Einiges über dies tiefsinnige Wunderwerk aufzuzeichnen. Es sind Gedanken, die die Töne begleitet haben; sie werden vergehn, wie ein Ton verhallt; darum will ich sie für mich zu bannen suchen, denn sie waren mir gestern lieb, und mögen mich vielleicht auch künftig einmal tröstend stärken, wenn sie auch jedem Andern thöricht erscheinen.

Wie Raphaels Jugendschöne, sein schwärmerisches Wesen, sein Geburts- und Todestag am Charfreitage, darauf hindeuten, dass ihn ein höherer Einfluss selbst in den gewöhnlichen Erscheinungen des äusseren Lebens als einen Auserwählten bezeichnen wollte, wie er uns dadurch auf gewisse Weise zu einem Heiligen seiner göttlichen Kunst wird, der aus der Schaale der Offenbarung unmittelbar getrunken hat: so umwebt ein wunderbares Geheimnis von Ereignissen auch des hohen Sängers letzte Tage, die darauf zu deuten scheinen, dass sein Dahingehn selbst die Mächte erschütternd bewegte, die es geordnet. So theilt der Vater der Götter und Menschen den Schmerz um Sarpedon's, um Patroklus, um Hektors Tod. Wir hören, dass, schon Monden vor der Lösung des irrdischen Räthsels, eine tiefe Sehnsucht nach dem Jenseits die Seele des Künstlers durchdrang. Seine heitere Muse begann allmählig, ernst wehmüthige Züge anzunehmen. Aber es war nicht jener Ernst der Kunst allein, der mit Bewusstseyn innerer Fülle und Gesundheit den Schmerz darstellt

und erweckt; es war auch kein irrdisches Leiden mehr, kein Bekümmern um Unglück und Verlust, wie sie auf der Erde gefunden werden, nein, es war jene ernste heilige Sehnsucht nach dem Himmel, zu der sich das Bewusstseyn gesellt, dass dieser Schmerz zur Freude führe, dass er allein das Theil hoher Seelen, die Läuterung ist, durch die sie zur göttlichen Klarheit und Ruhe eingehn. — So sah es in der Seele des Sängers aus; er ahnete, dass die Stunde des Scheidens nahe sey, ohne dass er seiner Empfindung eine deutliche Vorstellung geben konnte, was ihn denn eigentlich so seltsam erfülle. Das Jenseit trat ihm nahe; doch er wusste es nicht, — die Erde gab ihn frei; doch er fühlte noch nicht, wie sich die Bande allmählig sanft lössten, die ihn noch zurückhielten. Nur der Erfolg, sein verändertes inneres Leben, war ihm erkennbar; was ihn erwartete, was ihm bevorstand, verhüllte noch ein heiliger Schleier.

Ein Zeichen sollte ihm werden, das ihn aufforderte, seinen Blick bestimmter nach jener Gegend hinzurichten, aus der ihm der ernste Ruf ertönte. Das war der Unbekannte, welcher ihn zu dem Wunderwerke aufforderte, das er sich zum erhabenen Mausoleum schuf. So wie der Ruf zu einer solchen Arbeit an ihn ergangen war, fühlte er, dass sie sein Beruf sey, und gab sich ihr mit aller Sehnsucht, mit aller Glut verlangenden Liebe hin. So wurde sie ihm eine Vorbereitung auf das Jenseit, wurde im Geist jener andern Welt begonnen und vollendet. —

Doch noch einmal sollte die Erde ihre Forderungen an den Schöpfer ihrer Lust geltend machen. Noch einmal sollte die heitre Kunst sich, wie sie so oft willig gethan, der Freude, der irrdischen Kraft und Herrlichkeit dienstbar zeigen. Dies war der Ruf nach Prag, um die grosse Krönungsoper Titus zu schreiben. Was zu jeder andern Zeit Stolz und Freude des Componisten gewesen wäre, das war ihm jetzt, aber kaum dass ers selbst wusste, unbehaglich. Daher die Flüchtigkeit, mit der er das Ganze behandelte: daher das was man Schwäche nennen möchte, in diesem Werke. Kann man es aber wohl, wenn man erwägt, dass ja eben eine höhere Spannung der Kräfte diese Schwächen erzeugte? O wie seltsam erklärt sich, so manches scheinbar Unbegreifliche in den Werken grosser Künstler, wenn man diese nicht einzeln, sondern in ihrer Beziehung zu einander und zu dem Leben selbst betrachtet. Wunderbar wird hier aus dem Mangel eine Vollkommenheit. Ein Genius, der nicht mit dieser Kraft sich in die höchsten Himmel der Kunst zu erheben vermocht hätte, der würde, was der Erde näher stand, vielleicht besser und sorgfältiger gebildet haben. So kann ein Koloss von Kriegsschiff uns nicht leicht wiegend auf den ebnen Stromeswellen zur flüchtigen Lust dahintragen, weil es gerüstet ist, sich mitten durch die empörte Brandung stürmend die Bahn zu ertrotzen. —

Wie zu einer lang entbehrten Braut kehrte der Meister von seiner weltlichen Arbeit zu jener

geistigen zurück, in die er sich jetzt aufs neue und mit dem festen Vorsatze sich nicht wieder davon abbringen zu lassen, so vertiefte, dass ihm das Leben rings umher unvermerkt abzublühen schien. Vor seinen Augen standen Grab und Tod, und ernster als diese selbst öffnete sich die Aussicht über sie hinaus. Durch die Nacht des Jenseits leuchtete das furchtbare Wort Vergeltung. Vernichtung und Ewigkeit waren die Gedanken, die in seiner Seele wogten; Vernichtung des Sterblichen, Ewigkeit des Geistes. Es galt, die Seele frei zu machen von einer Welt, und ihr in der zweiten einen Zufluchtsort der Gnade zu erringen, oder sie der Verdammnis Preis zu geben.

Quid sum miser tunc dicturus
Cum vix justus sit securus!

Dieser ernste Spruch tönte in seiner Seele wieder, und er musste fragen: bist du ein Gerechter? Fern von jener niedrigen, verwerflichen Demuth, die da fordert, dass wir uns selbst nur mit Abscheu betrachten, die nie den Muth hat, zu bekennen, dass der Mensch das Rechte mit Kraft und Ernst wollen könne, — fern davon, durfte er sich zurufen: Du bist ein Gerechter, denn auch der Gerechte irrt, und *vix justus est, securus*. Was er Grosses, Herrliches geleistet, dessen war er sich bewusst, und er fussete freudig darauf. Wo er geirrt, auch das entging ihm nicht, und er fühlte, dass es Busse fordre. Aber womit büsst ein solcher Genius? Nur mit der Läuterung seiner selbst, mit der strengen Erfüllung seines Berufs. Leuchtend ging

es vor seiner Seele auf, dass er allein berufen gewesen sey, die Grösse des Allmächtigen in Tönen zu verkünden. Das also war allein das Feld, auf dem er die Saat der Reue, der Busse ausstreuen konnte. So wie er diese Ansicht gewonnen, erschien ihm das Werk das er vorhatte als ein Heiliges, als ein von Gott unmittelbar gebotenes. Es sollte die Versöhnung aller Ungleichheiten des Lebens seyn. Darum nicht als Künstler allein, sondern auch als Christ, umfasste er es mit seiner ganzen Seele. Die bunten Bilder des Lebens gingen noch einmal an ihm vorüber. Er sah mit einer freudigen Rührung, wie reich ihm die Wonne dieses Daseyns zugeflossen war. Was hast du dafür gethan? fragte er. Und siehe, es trat ihm leuchtend vor die Seele: Die Freuden dieser Erde hast du reichlich verdient. Denn alles was das Leben Bewegtes, Hinreissendes, Rührendes und Erhabenes hat, was du in tausend Athemzügen eingesogen, du hast es wieder gegeben und neu geschaffen in deinem Don Juan: Fragt dich der Vater dort oben: Was haben deine Stunden der Freude, des trunkenen Jubels, was haben deine Nächte der Ahnung und Erhebung, was haben die Tage des Frühlings und die Stürmeschaurigen Herbstmonde — was haben sie für Früchte in dir gereift? — dann darfst du frei erwiedern: Freude und Jubel! Höret Don Juans jubelnde Ouvertüre voll Lebensfeuer und Kraft, Ahnung und Erhebung! Vernimm Anna's Schmerz, der, mit grossen, vertrauenden Blicken, auf Vergeltung aus der Nacht dieser Erde aufsieht zu den

Sternen. — Lenz und Herbst? Lausche den Tönen der glücklichen wie der sehnenden Liebe; horch auf das Entsetzen der heranwehenden Stürme des verblühten herbstlichen Todtenreichs! Vater! Alles was ich Höchstes und Tiefstes an Empfindungen in diesem Leben erschöpft habe — dort hab ich's ausgeströmt. Es ist der Gipfel aller meiner Tage des Entzückens und des Leidens! — So sprach der Meister. Er fühlte es mit der Gewissheit grosser Seelen, sein Leben war aufgewogen; doch sein Tod, und was ihn drüben erwartete, das hatte er noch zu erwerben, dafür war er noch in der Schuld des Ewigen. Und mit diesem grossen Willen, die Schuld der Ewigkeit zu zahlen, gab er sich an sein Werk. Jetzt galt es kein Zagen mehr; Grab, Tod und Verdammniss mussten überwunden werden. Er musste durchleben was er für Jahrtausende so hinstellen wollte, dass es in der Brust der fernsten Geschlechter noch dieselben Erschütterungen hervorbringen sollte, durch die es der Schöpfer gewaltig führte. So trat er zuerst, schauernd, aber mit überwindender Fassung, vor die Schranken des Grabes.

Die Introduction des ersten Chors reisst die Seele aus den umklammernden Banden der Erde los. Ungewiss, wie sie gerichtet werden wird, scheidet sie mit Schmerz und Bangigkeit, aber doch mit einem Strahl von Hoffnung und mit duldender Ergebung. Ihr Flehen um die ewige Ruhe geschieht noch zitternd; doch froher Ahnun-

gen voll, erblickt sie die *lux perpetua*, und erkennt es gläubig: *Te decet hymnus, Deus in Sion!* — In diesem Chor herrscht die erwartungsvolle furchtbare Stille, die auf den Ruf der Tuba lauscht.

Die Fuge, *Kyrie eleison*, die so oft missgedeutet worden, ist freilich nicht die Bitte, die, ihrer Gewährung sicher, schmeichelnd sich an das Ohr legt — nein! Hier rufen noch Reine und Unreine zum Herrn, und das Ganze muss mit der erwartungvollsten Bewegung der Angst durchdrungen seyn. Der furchtbare verminderte Septimenakkord auf dem Trugschluss bringt die Spannung aufs höchste; mit der Ermattung des Todes tönt das Adagio nach: *Kyrie eleison.* —

Wisst Ihr aber die Erbarmung des Herrn zu schäzzen, wenn Ihr seine Schrecken nicht kennt? Nein! Auch sie müssen ertragen werden. *Dies irae dies illa!* Die Seele zittert in ihren Tiefen. Nur ihrer Unendlichkeit dankt sie es, dass sie von diesen Schrecknissen nicht vernichtet wird. Aber sie übersteht die Prüfung und kann sich nun, mit der Fassung der Gerechten, jenen Betrachtungen über das Jenseits hingeben, die sie vollends läutern und zum Eingehen in jene himmlische Klarheit würdig machen sollen. Das ist das edle, heiliger Scheu erfüllte *Tuba mirum*, das mit den Worten *cum vix justus sit securus* in gläubiger, aber doch zagender Hoffnung schliesst; denn so wird das Vertrauen der Gerechten seyn. —

Der Donner tönt! Die Gottheit naht! *Rex tremendae majestatis*! Wer dies Stück voll grossartiger Ehrfurcht und Demuth geschrieben, der hat erkannt, was die Gottheit sey, und er durfte mit frommem Vertrauen zu ihr rufen: *Recordare, Jesu pie!* und darf hoffen, dass er zur Rechten stehn werde. —

Aber jetzt naht der Augenblick, wo die Seele ihre letzte Prüfung besteht. Sie hat die unbestimmten Schrecken der Angst empfunden. Jetzt öffnet sich die Schlucht des Höllenreichs, die Verdammniss selbst soll vor ihren Blicken enthüllt werden. O wie oft mag der grosse Genius zurück gebebt seyn vor dem entsetzlichen Geheimniss, ehe er sich überwinden konnte, den Vorhang zu heben. Aber es wird gefordert, das Eine Schwerste und Letzte muss die Seele überwinden. Sie muss das Feuer der Verdammung durch ihr Innerstes zucken lassen, wenn sie wie der Phönix rein und göttlich aus den Flammen hervor schweben soll. Heran denn! Ich will! Und so rief er, ein furchtbarer Beschwörer, das Entsetzen des Abgrunds selbst über sich herauf. In der Todesangst ruft er: *Voca me cum benedictis!* — Aber die Flamme findet noch sündigen Stoff, gegen den sie wüthet, die Reinigung der Seele ist noch nicht vollbracht. Das Herz ist zerknirscht zu Asche. Aufgelösst in der Qual sinkt der Büssende nieder und erhebt die Hände zum Ewigen und fleht: *Gere curam mei finis*. — Und der Herr winkt. Die kalte Angst des Todes lösst sich in weiche Thrä-

nen: *Lacrymosa dies illa!* — Mit mildem Fittige schwebt der Engel der Vergebung herab; die Sühnung ist vollbracht.

Jetzt steigt das Dankopfer empor und lodert in heiligen Flammen auf dem Gipfel der mühsam erklommenen Höhe des Glaubens. Nun durchdringt den Geist göttliche Ruhe und Klarheit, denn die Busse ist vollendet, und fürder theilt er nichts mehr mit der Erde. Zuerst fleht er in der Erinnerung der Schrecken nicht für sich, sondern für die, die noch nicht erlösst sind, aus dem Pfuhl der Hölle: *Domine Jesu Christe! libera eas de ore leonis.* — Dann weiht er freudig alle seine Kraft lobpreisend dem Höchsten: *Hostias et preces!* — Seine überdrängte Brust macht sich Luft im Staunen und Gebet: *Sanctus! Osanna in excelsis!* — Das sanfte *Benedictus!*

Und endlich kommt die fromme Seele zu dem Dank gegen den, durch den ihre Erlösung von dem Übel vermittelt worden: *Agnus dei!* Sein Herz strömt über in gerührter Dankbarkeit und Liebe; es ist nichts mehr was ihn von seinem Heiland trenne. Nun hat er vollendet. — Jetzt darf er dem Winke nach oben folgen. Daher wendet er sein Antlitz wieder auf das Grab. Aber wenn er's auch mit Wehmuth betrachtet, und ernstern Sinnes davorsteht, so ist es die heilige, fromme Wehmuth, die keine Furcht mehr kennt, und der verzweifelnde Ruf *Kyrie eleison!*

wandelt sich in das vertrauensvolle freudige: *Lux aeterna luceat eis, cum sanctis tuis in aeternum; quia pius es!*

So hat der göttliche Sänger sich geweiht für jene Welt. Und der Herr rief ihn hinauf. Wir schauen weinend und bewundernd nach! Vergebens! Er ist uns entrückt. Aber sein Leben ist auf das schönste ausgeglichen und aufgelösst, und wohl dem Künstler, der sich so mit seiner Gottheit aufs innigste versöhnt, denn er wird selig in jenen Räumen wohnen. Du erhabner Mann, du grossschaffende Seele! Wie klein bist du oft gedeutet worden! Aber diese Zweifler *absorbeat eos Tartarus!* Dir aber leuchte *lux perpetua.*

Vom 1ten Oktober Abends.

So ist der Sommer dahin! Ich habe meine freundliche Wohnung mit dem schönen Blick über das heitere Grün der Gebüsche verlassen müssen. Die liebe, heimliche Stille, die um mich her war, hat sich in das verworrene Geräusch von Wagen und bewegtem Volke verwandelt, das sich unter mir in der engen Gasse hin und wieder treibt. Hier wird die Kunst wenig freie Athemzüge thun!

Ein Andenken der verlassenen Wohnung habe ich mir noch mitgenommen. Mehre Universitäts-Freunde baten mich vor einigen Tagen um eine Nachtmusik für den Verlobungsabend eines jungen Mädchens ihrer Bekanntschaft. Ich weiss nicht,

aber es schien mir, *L. B.* nehme an diesem Feste einen tieferen Antheil als er verrathen wollte. Daher setzte ich die Weise der sanften Worte wie die rührende Klage eines Herzens, das Alles dahin scheiden sieht, was ihm im Leben theuer war. — — Ei sieh! Findet wirklich die blasse Mondscheibe einen Weg für ihre Strahlen in dieser verbauten Gasse? Wahrlich sie blickt recht wehmüthig, gleichsam verstohlen, zwischen den hohen Giebelspitzen, nach meinem Fenster! — — Himmel, was höre ich? Ist das nicht mein Lied? Bei Gott, es ist's! —

Vom 4ten Oktober.

Himmel! du führst mich seltsame Pfade. In meine nächtliche Ruhe schwebten, am ersten Abend den ich hier zubrachte, plötzlich die sanften Töne meines eigenen Liedes herein. Es fasste mich mit unnennbarer Sehnsucht. Ich wusste nicht, dass die Braut mir so nahe sey, dass ich ihr gegenüber wohne. Als ich mich ins Fenster lehne, erblicke ich im gegenüberstehenden Hause eine lange Reihe erhellter Fenster, hinter deren herabgelassenen Vorhängen sich die Gestalten unbestimmt hin und wieder bewegen. In der Strasse stand ein Kreis junger Männer mit Fackeln. Sie sangen das Verlobungslied das ich gesetzt hatte. Es tönte feierlich wehmüthig durch die Stille der Nacht. Im erleuchteten Hause rollten die Vorhänge auf: alle Gäste traten in die Fenster. Als der Gesang vorüber war, öffnete sich eine Balconthür; die weiss gekleidete Braut trat an der Hand ihres Verlobten hervor, und dankte mit freundli-

chen Worten, die ich zwar nicht ganz verstand, die aber doch unbeschreiblich wohllautend tönten. Jetzt verzogen sich die Sänger; ich schloss mein Fenster, aber sah noch oft nach dem hellen Hause hinüber. Am Morgen trat *L. B.* zu mir ein. Er erzählte mir, Wilhelmine habe zu ihm geschickt und fragen lassen, wer das Gedicht componirt habe, und da er mich genannt, sey ihm der Auftrag geworden, mich zu dem heutigen Ball einzuladen. Ich ging, mit einiger Scheu, denn die Blüthe der Kunst pflegt in den Sälen reicher Kaufleute eben nicht zu gedeihen. Noch zittre ich in seltsamer Bewegung, wenn ich des Augenblickes gedenke. Ich trete an *L. B.* Seite in den Saal, in dem sich erst wenige Gäste eingefunden hatten. „Dort sitzt die Braut" flüstert er mir zu. Wir treten heran. O Himmel, Sie war es selbst! Ich weiss nicht, was ich in der Verwirrung sprach. Ich entsinne mich nur noch, dass sie zuletzt sagte: „Wirklich, die Weise des Liedes hat mich bis ins Innerste bewegt. Ich danke Ihnen sehr dafür!" — Und Morgen soll ich ihr die erste Unterrichtstunde geben! —

Vom 10ten November.

Edmunde!

Wenn ich ein Vöglein wär u. s. w. flög ich zu Dir. Aber so war ich ein Es'lein, als ich mich hier unterducken liess. Die haben mich auch mit Geschäften, Akten, Vormündern und Warnungstafeln so eingepfercht, dass ich nicht von der Stelle kann. Sehr gern möchte ich einmal mit Dir Ler-

chen essen und irgend etwas, aber von Qualität, trinken; allein der Satan hat mich einmal. — Aber Dich hat er auch. Das Unterrichtgeben gefällt mir nicht. Ich wüsste nicht wie ichs aushalten sollte, einem Mädchen, wie Du die Braut des Engländers beschreibst, auch nur Rechenstunde zu geben, geschweige denn sie Musik zu lehren. Anstatt das Wachs ihrer Fähigkeiten zu kneten, würde das Wachs meines Herzens schmelzen, und die Flügel meiner Lebenslust möchten am Ende so kraftlos abfallen, wie die des Ikarus. Edmund! prächtiger Junge! thu' mir den Gefallen und fliege der Sonne nicht zu nah. — Eben fangen die Glocken unseres alten Thurms an zu läuten. Es ist heut der 10te November, Doktor Martins Geburtstag; es freut mich, dass er auf einen Sonntag trifft, an dem ich Dir schreibe. Ich wollte, ich könnte Dir etwas von dem kräftigen Mark dieses Löwen in die Glieder flössen. Edmund! Du bist ein guter, lieber Mensch; aber bei allen Teufeln, ich glaube Du wärst besser, wenn Du etwas schlechter wärest; wie ich z. B.

Wenn ich Dich um Weihnachten besuchen kann, opfre ich dem Gott der Freiheit eine Hekatombe. Die Lieder die Du geschickt sind ganz passabel; sie entzücken jedermann; ich hätte zwar auf eine Schachtel mit Lerchen rechnen können, allein diese Lerchen- oder Nachtigallentriller versöhnen mich mit Dir. Hierbei sende ich etwas Geld, das Du mir aufheben sollst, damit wir um Weihnachten bis-

weilen davon frühstücken können. Noch einmal! Male den Teufel nicht an die Wand!

Dein Friedrich.

Aus Edmunds Tagebuch.

Am 1ten Januar.

Das Jahr wäre nun dahin; das neue beginnt. Alles fühlt sich kräftig und froh bei dem Gedanken. — Mir will gar nicht zu Sinne werden, als wenn es auf den Frühling hinginge. —

Sie fragte mich in der Stunde nach der Art, wie ich componirte. Ich hätte ihr eben so gut beschreiben können, wie man es macht, um zu lieben oder zu hassen. Es ist nun so. Ich weiss von meiner Liebe und von meinem Hasse so gut, wie ich davon weiss, ob ich gut oder schlecht componirt habe; allein was thue ich dazu? O Wilhelmine, Du hast da einen furchtbaren Stachel unschuldig in mein Herz gedrückt. Wie, wenn mein Dichten und Treiben in Tönen eine unglückliche Liebe wäre? Wenn die Kunst nur eine Braut wäre, die ich nie besitzen soll? Alle meine heisse innige Liebe zu ihr, was kann sie ihr abgewinnen? Je nun, sie wendet sich wohl einmal freundlich zu mir und lächelt; dann und wann sieht sie mich auch wohl mit einem himmlischen Blick erquickenden Trostes an, und eine Thräne der Rührung perlt in ihrem Auge, wenn sie sieht, wie die Qual um sie mich foltert. — Und dies Mitleid nehme ich Getäuschter dann für Liebe! O du unglück-

seliger Bettler! Da stehst du vor einem königlichen Pallast. Eine innere Stimme sagt dir, du seyst unter diesem goldnen Dach geboren; du pochst, du forderst Eingang: Niemand hört dich. Endlich thut ein alter Diener auf. Ihm eröffnest du dein Anliegen, deine Noth. Er ist mitleidig, er hält dich für wahnwitzig, doch will er's Dir nicht hart ins Gesicht sagen. Da reicht er dir ein Allmosen hinaus und spricht: „Komm wieder, Fremdling, frage oftmals bei uns an; gewiss wird dir der König endlich Eingang gewähren.“ — Edmund, o Edmund, was sind das für Betrachtungen am Morgen des Jahres! —

Dieser Abend wird mir unvergesslich bleiben! Ich ging Nachmittag zu ihr hinüber; sie war allein, in Thränen. Auch ihr hatte das Jahr nur wehmüthige Empfindungen erweckt. Sie sprach davon recht sanft und vertrauend zu mir. Endlich bat sie mich, ich möge ihr die Arie aus dem Fidelio: „Komm Hoffnung, lass den letzten Strahl“ begleiten. Ich kenne nichts in der Welt, was mich so tief und heilig rühren könnte, als diese aus der innersten Seele der Wehmuth und Liebe entquollene Melodie. Es war schon dunkel geworden, doch sie wollte kein Licht; ich sollte ihr auswendig begleiten. Nur der matte Schein einiger erhellten Fenster des gegenüberstehenden Hauses fiel in den dunkeln, langen Saal. Die Spiegel schimmerten geheimnissvoll und wunderbar. Eine tiefe heilige Stille war um uns her. Die Töne drangen unsichtbar hervor und umwebten uns mit ei-

nem seeligen Schauer aus einer andern Welt, die nur im Reiche der Ahnung lebt. Mein Herz bebte. Endlich war das Adagio geendet. Ich fiel heftig in das königliche Allegro; auch sie schien mit angestrengter, heftiger Kraft es zu beginnen. Aber kaum waren die ersten Takte vorüber, als sie schon, bei dem Worte: ich wanke nicht, zu zittern begann und gleich darauf mit fast krampfhaftem Ausruf der Stimme auf die Worte: „Mich stärkt die Pflicht“ plötzlich abbrach und matt sagte: „Nein, nein — nicht weiter! Ich kann nicht! Mich stärkt die Pflicht der treusten Kindesliebe! O mein Himmel!“ Hier sank sie in Ohnmacht. Ich empfing sie in meinen Armen. — Nach einigen Augenblicken erholte sie sich, und nun strömten ihre Thränen unaufhaltsam. Ich konnte mir die Bewegung nicht erklären, doch fühlte ich sie im tiefsten Herzen mit. — Endlich schellte sie nach Licht und bat mich, zu phantasiren. Ich spielte wohl eine Stunde lang. Zuerst begann ich, wie der Frühling sich naht, in leise hingehauchten Arpeggio's, in die ich eine leichte Grazie der Melodie wehmüthig hineinspielen liess. Dann ging ich nach und nach in ein ernst schwermüthiges Adagio über, zwischen dessen düstern Wolkenzügen nur einzelnes Sternenlicht schimmerte. Ich dachte mir dabei die Zeit, in der ich sie einigemal an mir vorüberschweben sah, wie uns ein Stern durch die dunkle Nacht eines belaubten Waldes blinkt. O wir ahnen oft nicht, auf welchem Pfade solch ein Stern uns führt! — Jetzt fiel ich in die Melodie jenes Nachtgesanges

und verwebte diese mit mehren bekannten Stellen aus Liedern der Wehmuth und Liebe, die wir oft zusammen gesungen, und endlich auch mit der Arie, die sie eben unterbrochen hatte. Bis dahin hatte sie still, ohne mich durch einen Athemzug zu unterbrechen, hinter mir auf dem Ruhebett gesessen, und, wie ich im Spiegel sehn konnte, das Haupt verhüllt in die Hand gestützt. Jetzt richtete sie sich auf; helle Thränen brachen aus ihren Augen, und sie bat sanft: „lassen Sie's genug seyn.“ — Indem hörten wir einen Wagen vorfahren. Es war ihre Mutter, die von einem Besuch heimkehrte; der Vater ist schon seit zwei Tagen verreist. — Der übrige Theil des Abends verstrich unter ruhigem Gespräch.

Am 5ten Januar.

Heiliger Gott! Der Vater ist zurück, und hat die Nachricht gebracht, dass in 8 Tagen der Bräutigam, William B. aus London, zur Hochzeit eintreffen wird! Wie wird das werden?

Am besten lege ich wohl hier ein Blatt ein, das sich, ohne Datum, im Nachlasse vorfand. Der hier mehrmal genannte *Ludwig B.* ist wahrscheinlich ein noch lebender Componist von tiefem, seltnen Genie. Vermuthlich ist die Zeit, in der dies Blatt geschrieben worden, einige Wochen später als die Begegnung mit dem bedeutenden Manne selbst. Es sind auch Spuren darin, dass in der Aufzeichnung selbst Unterbrechungen vorgekommen sind. Genau lässt sich indess weder der Zeitpunkt des Ereignisses, noch der der Aufzeichnung feststellen. —

Ich ging heut gegen Abend, in Gedanken verloren, über den Markt. Plötzlich redeten mich zwei Männer an, deren Kleidung Reisende, deren Aussprache Preussen verrieth. Sie fragten mich, ob ich Ihnen den Weg nach T's. Keller bezeichnen könne. Ich erbot mich, sie bis dorthin zu begleiten. Sie nahmen es an. Der eine, ältere von beiden, war eher klein als gross zu nennen, doch hatte er eine sehr einnehmende Gesichtbildung, die durch einen melancholischen Zug noch ein erhöhtes Interesse bekam. Der andere war jünger, grösser, etwas stark, trug einen Knebelbart nach Art der Offiziere, und verrieth durch manche Bemerkung Geist. Er war fröhlicher Stimmung, doch behagte er mir nicht; denn aus seinem Witz schimmerte oft Eitelkeit hervor. Beide fragten nach musikalischen Aufführungen, ob Abends etwa Concert oder Theater sey; — es war keines von beiden. An der Thür des bekannten Weinkellers wollte ich sie verlassen, doch sie nöthigten mich auf so freundschaftliche Art, ihr Gast und fernerer Führer zu seyn, dass ich es nicht ausschlagen konnte. Unten machte sich der Jüngere sogleich laut, foderte vom besten Wein, scherzte mit dem Kellner, bemerkte, dass das Gewölbe „des Basses Grundgewalt trefflich wiederschallen lasse", recitirte noch oft aus Göthe und Schiller, kurz sagte manche gute Bemerkung, führte aber eigentlich kein Gespräch. So geschah es auch, dass er sich bald an eine artige Harfenspielerin wandte und mit dieser allerlei halbverliebten tollen Scherz trieb, während sich sein älterer Freund in ein ernstes

Gespräch mit mir einliess. Einige Äusserungen über Musik von meiner Seite brachten ihn zu einer Frage nach meinem Treiben. Nachdem ich ihm bekannt, dass Musik das Wesentlichste desselben ausmache, eröffnete er mir, dass auch er Musiker sey. Sein Name *L. B.* zeichnete ihn wenig aus, weil es so viele *B's.* giebt. Zwar entsann ich mich, als er von seinem Aufenthalte in London und Petersburg sprach, früher schon von ihm gehört zu haben; doch eine Composition von ihm kannte ich nicht. Er entwickelte indess im Verfolge seines Gespräches so wahre und geistreiche Ansichten von Musik, dass ich mich immer mehr zu ihm hingezogen fühlte. Was er sagte war weniger wissenschaftlich scharf und allgemein ausgesprochen, als gesund und klar gefühlt und durch reife Erfahrung bestätigt. So erklärte er, und mit Recht, Mozart sey der grösste Musiker der je gelebt, weil sich bei ihm Gründlichkeit der Arbeit mit leichtem Schwung der Phantasie so paare, wie noch bei Keinem. Ich wandte ihm dagegen Beethovens oft tieferes Erregen und schärferes Spannen ein, und fragte, ob das nicht auf grössern Genius hindeute. Er behauptete Nein, so wenig ein J. P. Richter grösser sey als Göthe, weil er reicher an Einzelnheiten sey. „Nur im Ganzen fühlt sich der Meister" waren seine Worte; „in dem Aufopfern des Einzelnen ist er gross. Der mannigfaltigste Reichthum entschädigt ihn nicht für das verletzte Ganze. Beethoven hat nur sehr Weniges in dieser Art geschrieben." — Aber dieses Wenige, ist denn das nicht grösser und wunderbarer?

„Einiges davon gewiss“ entgegnete er. „Allein ob darum der schaffende Genius grösser sey, das ist eine ganz andere Frage. In gewissen Krankheiten werden einzelne unserer Sinne schärfer; aber darum sind wir nicht vollkommener gebildet, als im gesunden Zustande, wo Ohr und Geruch minder scharf unterscheiden. In Träumen fühlen und phantasiren wir lebhafter als im Wachen; dennoch stehn wir träumend um eine grosse Stufe tiefer als im unbedeutendsten Zustande des Wachens. Ein magnetischer Hellseher ist, wiewohl er etwas Ausserordentliches leistet, doch in diesem Zustande bedeutend von seiner Kraft und Würde als Mensch herabgesunken. Ihm fehlt die Harmonie, das Bewusstseyn der Kräfte — mit einem Wort, die Gesundheit. Der hinreissendste Schwärmer steht, gegen den besonnenen Redner und Verbreiter der Wahrheit, immer zurück, wenn jener auch noch so mächtigen Einfluss übt; und eben deshalb ist jeder Philosoph grösser als jeder Künstler. Mozart ist der vollendeteste Philosoph in seiner Kunst. Das Wort mögte indess wohl grosser Missdeutungen fähig seyn.“ — Ich glaube wohl, dass ich es begriffen habe. Mir ist aus dieser Ursach auch Beethoven immer im exaltirten Zustande, Mozart im ruhigen theurer gewesen. — Das Gespräch hatte mich immer lebhafter angezogen; der Künstler war mir immer lieber geworden, ich hatte Vertrauen zu ihm gefasst. Endlich überwand ich meine Scheu, und gestand ihm schüchtern mein Misstrauen in mich selbst, meine Angst, mein Bedrängnis durch die Kunst. Ganz unerwartet

fasste er jetzt meine Hand, drückte sie und sprach: „Junger Freund, dies ist kein böses Zeichen. Durch solche Brandungen muss sich jeder kämpfen, der im Hafen wahrer Kunst Anker werfen will. Wenn dem einen der Kampf ein vergeblicher scheint, dem andern dagegen das volle Vertrauen des Sieges inwohnt, so hängt das mit andern Zuständen der Seele zusammen, die mit der Kunstfähigkeit wenig zu thun haben. Bei solchen Menschen, die Hang zur Schwermuth haben, wird aus diesem künstlerischen Kampf und Leid, leicht einer für das Leben; ihnen schmelzen Kunst und Leben in Eins zusammen. Bei andern, wie z. B. Göthe, bleibt dieses Streben immer eines in der Kunst, und berührt die Heiterkeit fürs Leben wenig oder gar nicht, wie ernst und gefährlich es sonst auch sey. Dort mein Freund ist ein Dichter. Auch er ist, wie jeder Künstler, in seinem Innersten ernst; doch fasst er das Leben so heiter auf, dass man in seinem oft tollen Wesen schwerlich den Kampf erkennen möchte, den er mit dem Element der Kunst zu bestehen hat. Ein schlimmes Zeichen, junger Freund, ist also dieser Zwiespalt gewiss nicht. Wenn gleich nicht immer wahrer Beruf mit diesem Bestreben Eins ist, so deutet es doch gewiss auf ein tiefes Auffassen und Verstehn des Heiligsten und Höchsten in der Kunst, das immer noch tausendmal mehr werth, ja auch tausendmal beglückender ist, als jene seichte Auffassung und Production der flachen Talente unseres Jahrhunderts.“ — Dies machte mich immer begieriger, Etwas von den Kunstschöpfungen dieses Mannes zu hören. Plötzlich vernahmen wir aus

einem unbeleuchteten Nebenzimmer den Klang eines Fortepiano. Es war der muntere Begleiter meines neu erworbenen Freundes, der die Harfenistin zu einem Marsch aufgefordert hatte und zugleich sie begleiten wollte. Die Entdeckung des Instruments war mir unschätzbar; auch *B.* schien sie angenehm. Er verjagte den unruhigen Gefährten vom Instrument, setzte sich, und begann zu phantasiren. Dies stimmte auch den humoristischen Begleiter ernsthafter; er setzte sich in eine Ecke auf das Sopha, und hörte zu. Ich stand hinter dem Stuhl, voller Erwartung dessen, was ich vernehmen würde. Und wie wurden meine Erwartungen überflügelt! Nie werde ich diese Stunde vergessen. Ich kann die Phantasie nicht beschreiben; nur dass sie mich im Innersten erschütterte, und auf das Siegendste das ausdrückte und leistete, was ich so oft suchte, ohne es zu finden. Nachdem er sich in dieser Form genügt hatte, spielte er mir einige kleinere Stücke seiner Composition, unter andern ein *Agitato* in *b*-moll, dessen weiche Schwermuth mich tief rührte. Endlich fiel er in ein Lied, dessen Worte von einer dahingeschwundenen Liebe, von Verrath eines treuen Herzens sprachen. Das sang er, mit leiser, aber angenehmer Stimme, so, dass es mir die Thränen ins Auge trieb:

Ihr Blümlein alle, die Sie mir gab,
Euch soll man legen zu mir ins Grab!

Der Schluss lautet:

Und wenn Sie wandelt am Hügel vorbei,
Und denkt im Herzen: Der meint' es treu,
Dann, Blümlein alle! heraus, heraus!
Der May ist kommen, der Winter ist aus.

Ich kenne Nichts von tieferer Sehnsucht und rührenderem Schmerz. In bittern Thränen fiel ich an seine Brust. Auch er schien gerührt, und hielt mich umschlossen. „Junger Freund", sprach er sanft, „auch dir wird der heitre Lenz bald lächeln; nur noch ein wenig Geduld." Ich konnte es nicht länger aushalten, ich stürzte hinaus! —

Ach und seine Worte gehen nicht in Erfüllung! Wenn der Lenz erscheint, wird Sie an meinem Hügel sagen können: „Der meinte es treu! — mit Kunst und Liebe und Leben! — aber Alles stiess ihn zurück!"

Vom 7ten Januar.

Träum ich? oder wach ich? Sie hat an meinem Herzen gelegen! Ihr fliegender Athem hauchte das Wort: Ich liebe dich! — Und o Himmel! es ist unmöglich, dass sie mein wird! —

Vom 10ten Januar.

William ist angekommen, wie es heisst! Warum wirft mich dieses heisse Fieber zu Boden? — Friedrich, Friedrich!

Vom 12ten Januar.

Friedrich an Edmund.

Um des Himmels Willen, ist es so weit mit Dir gekommen? Wenige Tage nach diesem Briefe bin ich bei Dir. Bis dahin halte Dich an Allem

was Dir heilig seyn muss. Denke, dass Du der Kunst gehörst, dass eine hohe Göttin Dich hegt und nährt, und überwinde diese unselige Liebe. Bald, bald bin ich bei Dir! — O wenn ich zu spät käme! Edmund! Bei unserer Liebe beschwöre ich Dich: Wolle, sey ein Mann! Gott sey mit Dir.

Dein Friedrich.

Vom 16ten Januar.

Guter Friedrich! Du meinst es wohl treu — aber das ist alles vorbei! Die Kunst hat mich verstossen; wie sollte sie mich trösten? Mein Genius ist eine Frühlingsblüthe, die der Zufall im Januar ans Licht rief; sie fühlt alle Triebe in sich, um sich zu Duft und Farben zu entfalten. Vergebens! Licht und Wärme ward ihr versagt. Ein Weilchen widersteht sie, hält jeden kurzen Mittagstrahl der Sonne für Lenzes Beginnen! Unselige Täuschung. Die kalten Nächte dieser Erde lehren es anders. Nein! Die Kunst hält und hebt mich nicht mehr! — Das Leben hat mich gemisshandelt und von sich gestossen, so lange ichs kenne; das kann mich auch nicht halten. Und die Liebe? — Still, still davon! Acht Tage habe ich sie nun nicht gesehn. Heut mag vielleicht Hochzeit seyn! — „Und wenn sie wandelt am Hügel vorbei!“ — Ach dass es erst so weit wäre!

Vom 17ten Januar.

Man sagt mir, dass an kein Hochzeitfest zu denken sey, weil der Vater krank ist. Auch ich

bin's sehr. Mein Kopf ist wüst, meine Brust durchglüht eine trockne Hitze. O Friedrich, wärst Du bei mir! —

Er kam denselben Tag. Von ihm rühren die Berichte her, die mich in den Stand setzen, diese Erzählung zu vollenden. Von Edmund findet sich nun keine Zeile mehr. —

Schon lange hatte Wilhelminens Herz für Edmund entschieden. Die Verbindung mit William war durch die Väter festgesetzt worden, welche eine vortheilhafte Handelsvereinigung darauf bauten. An Gehorsam gewöhnt, hatte Wilhelmine nachgegeben. Die Liebe lernte sie erst durch Edmund kennen. Sie trug und barg sie im Herzen, bis, wenige Tage vor ihrer festgesetzten Verbindung, Edmunds Leidenschaft die Fesseln sprengte und Zuflucht an ihrem Herzen suchte; da wurde ihre liebende Seele überwältigt, sie gestand ihm das theure Geheimnis. — Von allem dem, was Hoffnungslosigkeit in Leben, Liebe und Kunst Bittres über ein Herz wie Edmunds ausgiessen konnte, endlich bis ins Innerste gestört, sank er auf's Krankenlager. Jetzt wollte sich Wilhelmine ihrem Vater entdecken; allein auch ihn überfiel in diesen Tagen eine heftige Krankheit. Diese wuchs mit reissender Schnelle; er starb am Tage der festgesetzten Hochzeit. Wilhelmine hatte sich der Mutter vertraut; diese eröffnete William die Lage der Dinge. — Ihr Verhältnis wurde gelösst; denn der Engländer dachte zu edel, um auf eine Verbindung zu dringen, der sich Abneigung entgegen stellte. Er opferte daher die bedeutenden Vortheile, die ihm daraus erwachsen sollten, mit der leichten Grossmuth der Engländer auf, und reisete ab. Jetzt hätte der Verbindung der Liebenden nichts im Wege gestanden, wenn es der Himmel nicht anders gewollt hätte.

Friedrich, Edmunds Vertrauter, war einige Tage nach dem Tode des alten Kaufmanns zu Wilhelminen hinüber gegangen, um ihr eine Bitte seines hoffnungslosen kranken Freundes, der noch nichts von der Veränderung in Wilhelminens Lage wusste, ans Herz zu legen. Er bat um einen Besuch in der Todesstunde, den sie ihm an der Seite der Mutter machen sollte. Jetzt erst erfuhr Friedrich, was geschehen sey. Hoffnung für den kranken Freund durchdrang seine treu liebende Seele. Er eilt hinüber zu ihm. Er liegt im heftigsten Paroxismus; der Arzt verbietet jede bewegende Mittheilung. Dieser Zustand dauert drei volle Tage. Während dieser werden Wilhelmine und ihre Mutter seine Pflegerinnen. Doch sein Auge ist so umwölkt, dass er die theuern Gestalten nicht mehr erkennt, sondern sie für Gebilde seiner Träume hält. Endlich kommt ihm das Licht des Bewusstseyns wieder — aber nur jener helle Augenblick, der, die Abendröthe des hinsinkenden Lebens, nur denen leuchtet, denen keine neue Sonne diesseits mehr aufgehn soll. Müde, aber ohne Schmerzen, sass er auf dem Lager. Nach kurzer Erinnerung besann er sich alles Geschehenen. — Da brachen weiche Thränen des Entzükkens aus seinen Augen: „Wilhelmine! wir scheiden! O vergiesse keine Thräne, denn ich bin jetzt so glücklich, wie ich kaum jenseits zu seyn hoffen darf. — Friedrich! Du hast treu bei mir ausgehalten! — Nehmt mein letztes innigstes Lebewohl.“

Hier hielt er ermüdet inne. Er musste sich zurücklehnen. Da nahte ihm, mit leisem Fittig der letzte, umhüllende Schlummer, und er sank in die Ruhe des Todes, unmerklich und sanft, wie die Nacht den Tag bestattet.

Recension.

1.) *Sinfonie concertante pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson, avec accompagnement de grand Orchestre, composée et dédiée à Messieurs Krüger, G. Reinhart, Wehrle, Barnbeck et Schunke, par P. Lindpaintner, maitre de chapelle de S. M. le Roi de Wurtemberg. Oeuv. 36. Prix 4 fl. Mayence chez B. Schott fils. Propriété des éditeurs.*

2.) *Seconde Sinfonie concertante, pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson avec accompagnement de grand Orchestre, comp. et déd. à M. M. les Professeurs de la chapelle Royale de Bavière, Böhm, Fladt, Bärmann, Rauch et Ant. Romberg par P. Lindpaintner etc. Oeuv. 44. Prix 4 fl. 36 kr. Mayence chez B. Schott fils.*

Welche Fortschritte in den jüngsten Decennien die Blasinstrumente gemacht haben, kann man schon aus der Zahl der Virtuosen entnehmen, die sich durch eine ausgezeichnete Behandlung derselben Ruf und Ruhm erworben haben. Die mechanische Vervollkommnung dieser Instrumente, durch welche sie hauptsächlich zu grösseren Leistungen befähigt wurden, hat nicht allein auf die Tuttistücke jeder Art, und vor allen auf die Symphonie, den sichtbarsten und — wir dürfen sagen — den vortheilhaftesten Einfluss geäussert, sondern es hat sich auch dadurch eine bis dahin kaum ge-

kannte und nur selten gewagte Art und Weise gebildet, sie als Principalstimmen zu behandeln, und die Wirkungen ihrer Eigenthümlichkeit theils einzeln hervortretend, theils in reizendem Wettstreit und in Verbindung, glänzen zu lassen. Noch in den Werken aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts stehen Flöten, Oboen und Fagotte keineswegs auf eignen Füssen, sondern lehnen sich, wie Kinder, an die ältere und gesetztere Persönlichkeit der Singstimmen und Streichinstrumente an, mit denen sie meistens im Einklang oder in der Oktave als Verstärkungsmittel einherschreiten. Sie waren also gleichsam nur der weibliche Theil der Gesellschaft, niemals obligat im jetzigen Sinne des Wortes; und darum findet man in den älteren Werken so häufig die Weisung: *Flauti* oder *Oboi coi Violini*, *Fagotti col Basso* u. dgl. Hörner und Trompeten durften sich nur in rauschenden Chören anschliessen, und Clarinette kannte man noch gar nicht. —

So gab es denn damal auch, ausser der Ouvertüre, keine Instrumentalstücke für alle üblichen Instrumente, und selbst jene konnte, in ihrer unverbrüchlichen Fugenform, nur wenige Principalstimmen zu gleicher Zeit beschäftigen. Erst allmälich gestaltete sich, aus mancherlei Versuchen, die Symphonie, die aber schnell durch J. Haydn ihren Glanzpunkt erreichte, wozu der von ihm geschaffne wirksame Gebrauch der Blasinstrumente ohne Zweifel das Meiste beitrug. Diesem Umstande haben wir wohl vorzüglich die neuern und neu-

sten Verbesserungen jener Instrumente, wodurch die Kunst, sie zu behandeln, auf eine so erstaunenswerthe Höhe gekommen, und die vielen, zum Theil trefflichen Kompositionen, bekannt unter dem etwas sonderbaren Namen der Harmoniemusik, zu verdanken.

Aber noch immer sind neue Formen der so weit ausgebildeten und selbstständigen Instrumentalmusik möglich, und als eine solche betrachten wir die concertirende Symphonie, in welcher mehre Instrumente in gleicher Thätigkeit als Principalstimmen aus der vollen Masse des Orchesters hervortreten und den Charakter und Rang der Singstimmen annehmen. Zu Compositionen dieser Art gehört nicht nur die genauste und vertrauteste Kenntnis eines jeden einzelnen Soloinstrumentes, der Möglichkeit, Bequemlichkeit und Besonderheit seiner Leistungen, sondern auch der Wirkung aller gegen und zu einander. Denn es ist bei der harmonischen Verbindung der Blasinstrumente, von denen jedes durch seine eigenthümliche Stärke, Umfang und Klangfarbe sich von dem andern wesentlich unterscheidet, weit Mehr und Anderes zu bedenken, als bei der Verbindung mehrer gleichartiger, wie z. B. blosser Bogen-Instrumente, oder blosser Singstimmen, bei welchen jene Verschiedenheit des Klanges viel weniger Statt findet, und desshalb bei der Zusammenstellung viel wenigere Schwierigkeiten zu überwinden gibt.

Herr Lindpaintner, den wir schon länger als geistvollen Componisten kennen, gibt uns in den hier angezeigten Symphonieen zwei Werke, die alle jene Ansprüche erfüllen, und den Stempel der Gediegenheit und Reife unverkennbar an sich tragen. Neben der erforderlichen genauen Kenntnis der concertirenden Instrumente, zeichnen sie sich durch Erfindung wie durch feurige Ausführung gleich vortheilhaft aus, Eigenschaften, die bekanntlich nicht immer bei solchen Concertstükken anzutreffen sind. In der Form weichen sie darin von der gewöhnlichen Symphonieen- und Sonatenform ab, dass die drei und vier Hauptsätze, woraus sie bestehen, zusammenhängen, und ohne Unterbrechung in einanderfliessen.

Nr. 1 beginnt mit einem *Allegro con spirito* *B*-dur. Nach einem ziemlich ausgeführten Einleitungssatze des Orchesters, lassen sich die fünf concertirenden Instrumente zuerst in einem *Unisono* hören, und leisten sich dann selbst eine Zeit lang wechselweise den Dienst der begleitenden Harmonie. Wiewohl die Flöte ihrer Natur nach meistens oben liegt, so sind doch die andern Instrumente in gleichem Grade Hauptstimmen, und theilen sich, vermöge des kunstreichen Satzes, gleichmässig in die Melodie. Hierauf lässt der Componist die Soloinstrumente auch einzeln auftreten, unterstützt von einer discreten Begleitung des Orchesters. Und so wechselt dies ab, in den mannichfaltigsten Verbindungen, bis dieser Satz

mit einem wirkungsvollen dreifachen Triller der fünf Instrumente in der Dominante schliesst.

Das Nachspiel des Orchesters leitet nun unmittelbar ins folgende *Andante grazioso*, $\frac{3}{8}$-Takt, *Des*-dur, mit theils nur schwachem, theils ganz ruhendem Orchester. Haben im ersten Satze die Solospieler Gelegenheit gehabt, ihre Kunstfertigkeit im höchsten Glanze zu zeigen, so sind sie hier nicht minder zu einem ausdruckvollen Vortrag aufgefordert.

An diese liebliche Idylle reihen sich Variationen *B*-dur, zu welchen das Fagott das Thema giebt. Nachdem Oboe, Clarinett, Flöte und Horn die vier ersten Variationen einzeln ausgeführt haben, vereinigen sie sich in der fünften mit dem Fagott zu einem brillanten Schlusse.

Nr. 2, aus drei Sätzen bestehend, bietet vielleicht den Spielern weniger Schwierigkeit im ersten und letzten Satze dar, möchte aber an innerm. Gehalte noch über Nr. 1 zu stellen seyn, indem zwar wenigere Passagen, aber mehr Gesang darin enthalten ist. Der Mittelsatz, mit sieben Variationen, verlangt indess wieder seine Leute, ungefähr wie die Herren, denen diese Symphonieen gewidmet sind.

Das möchte überhaupt bei beiden Werken zu bedauern seyn, dass sie, theils wegen der Schwierigkeit der Solostimmen, theils wegen der reichen

Orchesterbegleitung, nur an grössern Orten, wo sich eine tüchtige Kapelle befindet, möglicherweise zur Aufführung gebracht werden können. Wenigstens wäre es zu wünschen gewesen, dass durch kleine Nötchen in den Hauptbegleitungsstimmen mehre Instrumente für den Fall der Noth entbehrlich gemacht wären, wie dies ja viele neuere Tonsetzer, unter andern der berühmte Hummel, allzeit thuen. Die Mühe ist für den Verfasser unbedeutend, für jeden andern aber, der sich damit befassen wollte, eine zeitraubende und dabei nicht ganz leichte Arbeit. Möge es Herrn L. gefallen, bei künftigen Werken, mit denen er uns recht bald erfreuen wolle, auf diese Bemerkung Rücksicht zu nehmen.

An dem Stich ist nichts auszusetzen, als etwa die zwecklose Dicke der Linien, an den mehrfach geschwänzten Noten, was dem Auge nicht wohl thut und, wie gesagt, aus keinem reellen Grunde nothwendig ist.

Breidenstein.

Die Aura

akustisch und harmonisch betrachtet

von GW.

Das gemeinüblich so gering geachtete Instrument, sonst Maultrommel genannt, hat, durch den Aufschwung, den es sich in neuerer Zeit gegeben, die Niedrigkeit seiner Geburt vergessen machen. Es ist der Stammvater und Erzeuger zweier Instrumente geworden, deren Eines bereits in die Reihe der Tonwerkzeuge ersten Ranges getreten und beinahe Nebenbuhler der Orgel geworden ist, das andere aber jenen Instrumenten, wenigstens als Concert-Instrument, nacheifert: es hat das *Aeolodikon* und die *Aura* oder Mundharmonica erzeugt, und selbst die in neuesten Zeiten wieder so hoch geschätzten freischwingenden Rohr- oder Zungenwerke der Orgeln, insbesondere das gepriesene *Orgue expressif*, sind ihm verschwistert.

Bereits seit mehren Jahren ist es Virtuosen auf diesem letzteren Instrumente (namentlich Koch, Deichmüller, Heinrich Scheibler, Kunert, u. a. m.) gelungen, ganze Concertsäle voll Zuhörer durch die magische Wirkung

ihrer Klänge zu bezaubern *), und man hat aufgehört, bei Nennung des Instrumentes nur zu lächeln, zumal da ihm, gelegenheitlich seiner Erhebung in den Adelstand, auch die vornehmer klingenden Namen Aura oder Mundharmonica beigelegt worden sind.

---

*) Schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts scheint die Erhebung und Ausbildung dieses Instrumentes begonnen zu haben; denn schon in Schubarts so betitelten Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst heisst es:

„Die Maultrommel wurde, wegen ihres unmerk-
„lichen Nachhalls, und wegen der schnarrenden Zun-
„ge, die diesen Nachhall verschlingt, nur unter die
„niedrigsten Classen der Menschen verdammt. Aber
„was vermag der Mensch nicht! Man spielt jetzt
„Sonaten, Variationen und was man will auf der
„Maultrommel. Ja man hat sogar gefunden, dass
„der Nachhall dieses verachteten Instrumentes un-
„ter die delicatesten Töne der Welt gehöre. Könn-
„te man diesem Nachhalle mehr Umriss geben, und
„in die Schranken der Melodie einleiten, so würde
„die Maultrommel geadelt werden müssen. Viel-
„leicht aber steht noch ein Genie auf, das die
„Schwingungen der Maultrommel scharf conturiret,
„und mit der Zunge beschränkt: dann hat man ein
„Instrument, das unter allen ähnlichen Instrumenten
„das erste ist. Man denke sich den feinsten Ton-
„nachhall, mit allen Winkelzügen aufs Genaueste
„bestimmt, so denkt man sich die Maultrommel
„in ihrer Vollkommenheit.“ (Wiener Aufl. 1806. S. 333.)

Anm. d. Vf.

Es ist daher den Lesern dieser Blätter wohl nicht uninteressant, das eigenthümliche Wesen dieses Instrumentes und seiner Spielart rationell kennen zu lernen. Nachstehende Darstellung wird, ist sie nicht mislungen, zu diesem Zwecke dienen. *)

Betrachten wir zuvörderst I.) die akustische Beschaffenheit des Tonwerkzeuges, und dann II.) dessen musikalische Anwendung.

I.) Jede Maultrommel, oder vielmehr jede Zunge einer solchen, hat einen Grundton, dessen Höhe oder Tiefe von der Beschaffenheit ihrer stäh-

*) Schon die Leipz. mus. Ztg. v. 1816 enthält, S. 505 ff., zwar eine Beschreibung des Instrumentes und seiner Spielart: da indessen der Herr Verfasser jener Beschreibung sie selbst unvollständig nennt, auch erklärt, sie nicht vervollständigen zu wollen oder zu können, — da er auch gradezu seine Unbekanntschaft mit den Grundsätzen der Harmonie bekennt, um so mehr also auch mit denen der rationalen Harmonik, gegen welche er auch mehrmal offenbar verstösst, wie in nachfolgenden Anmerkungen angeführt werden wird — so wird, aus all diesen Gründen, die gegenwärtige möglichst systematische Darstellung der Wesenheit der Sache nicht als überflüssig erscheinen. Auch sie soll den Gegenstand zwar nicht in sofern erschöpfen, dass sie eine vollständige Theorie des Instrumentes seiner Eigenthümlichkeit und seiner Spielart lieferte, wohl aber wird sie die Wesenheit der Sache, auf welcher all Jenes beruht, möglichst befriedigend darstellen.

lernen oder messingnen Zunge oder Feder, dem eigentlichen tongebenden Körper des Instrumentes, nämlich von ihrer Länge, von ihrer grösseren oder geringeren Steifheit, und anderen Umständen mehr abhängt, welche hier nicht vollständig aufgezählt zu werden brauchen. So ist der Grundton einer Maultrommel z. B. c, indess eine andere d, eine dritte e stimmt, u. s. f.

Wenn man nun eine Maultrommel an den Mund setzt und nach gewöhnlicher Weise anschlägt, so ertönt zunächst dieser Grundton. *) Es ist aber gar wohl thunlich, dabei zugleich auch noch mehre andere, höhere Töne mithören zu lassen, welche nicht sowohl vom Instrumente selbst, als vielmehr eigentlich in der Mundhöhle, erzeugt werden. So wird es z. B. einem Jeden meist schon beim ersten Versuche gelingen, beim Anschlagen einer Maultrommel deren Grundton c ist, ganz vernehmlich, neben und zugleich mit diesem c, auch den Ton e,

*) Es ist übrigens, nebenbei erwähnt, bemerkenswerth, dass dieser in der Mundhöhle wiederhallende Ton in derselben dergestalt modifizirt wird, dass er zuweilen um einen ganzen Ton, oder um etwas weniger, tiefer wird als der Ton der Zunge an sich selber sein würde. Wenn man z. B. eine Maultrommel auf den Resonanzboden einer Guitarre, einer Geige u. dgl. aufsetzt, und die Stahlzunge in Schwingung versetzt, so vernimmt man einen Ton, welcher der eigenthümliche Grundton der Zunge ist. Setzt man aber das Instrument an den Mund, so tönt es oft um etwa einen ganzen Ton tiefer als zuvor.

A. d. Vf.

oder g, c̄, ē, ḡ, u. s. w. hervorzubringen, indem man nach und nach die Zungenspitze, ungefähr wie beim gewöhnlichen Pfeifen mit dem Munde, mehr und mehr vorschiebt, dadurch die Mundhöhle verkürzt, und auch wohl die Lippen bis zu einem gewissen Grade mehr öffnet, u. s. w.

Das Erzeugen dieser Nebentöne beruht, allem Anscheine nach, auf dem bekannten Naturgesetze, welches ich am füglichsten mit den Worten Chladni's ausspreche: (Akustik, § 229.)

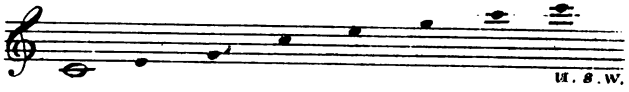
„Ein entweder durch die Luft, oder auch durch „feste Körper verbreiteter Klang, setzt alle klingen„den Körper, die in denselben Zeiträumen schwingen „können, in Bewegung. Wenn an einem Instrumen„te, oder auch an verschiedenen, die durch die Luft „oder durch einen Zusammenhang von festen Körpern „auf einander würken können, zwey Saiten in Ein„klang gestimmt werden, und man setzt die eine „in Bewegung, so klingt die andere ebenfalls, weil „sie bey jeder Schwingung, die sie machen kann, „durch jede Schwingung des andern klingenden Kör„pers einen neuen Stoss erhält. Dieses findet auch „Statt, wenn einer, oder beyde Töne solche sind, „die durch Eintheilung der Saite oder eines andern „klingenden Körpers in mehrere schwingende Theile „entstehen, welches sich an einer Saite durch schma„le darauf gelegte Papierstreifen sichtbar zeigen „lässt, indem diese auf den Schwingungsknoten ru„hig bleiben, von den schwingenden Stellen aber „herabgeworfen werden. Auch wird das Angeben „eines andern consonirenden Tones schon einiger„massen ein Mitklingen bewürken können, weil da„bey der eine klingende Körper dem andern alle„mahl nach etlichen wenigen Schwingungen durch „einen neuen Stoss zu seinen Schwingungen beför„derlich ist. — Man bemerkt ein solches Mitklingen, „oder wenigstens eine starke Erschütterung auch bis-

„weilen bey manchen einzelnen, besonders bey man-
„chen sehr tiefen Tönen einer Orgel, oder eines Con-
„traviolons an den Fenstern, Wänden, Pfeilern, oder
„an dem Fussboden eines Gebäudes; dieses geschieht
„nähmlich alsdenn, wenn (wie im vorigen § erwähnt
„worden,) dieser mitschwingende Körper eine sol-
„che Beschaffenheit hat, dass er, als selbstklingen-
„der Körper betrachtet, in derselben Geschwindig-
„keit würde schwingen können.“

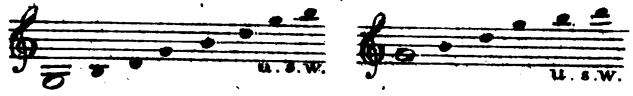
Aus diesem Naturgesetze wird es klar, dass, wenn man beim Anschlagen der c-Maultrommel der Mundhöhle eine solche Stellung giebt, dass die in ihr enthaltene Luftmasse, als selbst klingender Körper betrachtet, z. B. den Ton g angeben würde, die von der Stahlzunge ausgehenden c-Schwingungen die Luft in der Mundhöhlung zu den dieser letzteren eigenthümlichen g-Schwingungen anregen; und es wird eben dadurch auch erklärlich, warum zur c-Maultrommel grade die Töne e g c̄ ē ḡ u. s. w., kurz also die Intervalle des harten C-Dreiklanges, am leichtesten und vernehmlichsten mitklingen: weil nämlich diese bekanntlich in den einfachsten Schwingungsverhältnissen zu dem Grundtone stehen, und jedenfalls z. B. das c dem g allemal nach etlichen wenigen Schwingungen durch einen neuen Stoss zu seinen Schwingungen beförderlich ist.

Auch die kleine Septime des Grundtones lässt sich noch ziemlich gut auf eben solche Weise erzeugen, nur aber, wie aus der musikalischen Rationalrechnung bekannt ist, etwas zu tief.

Diesemnach wären denn z. B. die, mittels der c-Maultrommel am füglichsten zu erzeugenden Töne folgende:



(eigentlich sämmtlich eine Octave tiefer. Die obige, eigentlich um eine Octave zu hohe Schreibweise, wähle ich, hier und auch in der Folge dieses Artikels, nur des den meisten Lesern bequemeren Violinschlüssels wegen.) — Eben so sind die Töne einer G- oder g-Maultrommel folgende,



die einer d-Maultrommel aber

u. s. w. *)

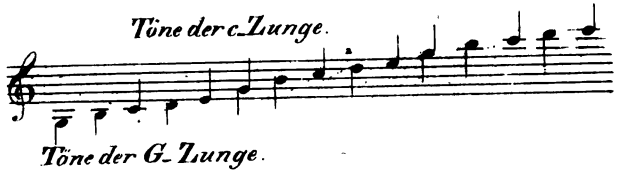
*) Der Verfasser der in der zweiten Anmerkung erwähnten Beschreibung sieht diese Töne nicht sowohl als eigene, in der Mundhöhlung erzeugt werdende Töne an, sondern als solche Beitöne wie die, welche beim Anschlagen einer Saite, neben ihrem Grundtone noch leise mittönen, mithin gleichsam als Wirkung eigener Schwingungen der aliquoten Theile der Maul-

II.) Aus dem Bisherigen ergiebt sich nun die Grundidee der musikalischen Anwendung des Instrumentes, und der Schlüssel zu seinem Tonspiele.

---

trommelzunge; (a. angef. O. S. 508, 509, 510) Dies ist aber bekannten Grundsätzen der Klanglehre zuwider. Denn fürs Erste ist nicht abzusehen, wodurch denn die Feder willkürlich veranlasst werden sollte, sich während ihrer Schwingungen bald in diese, bald in jene Aliquoten zu theilen? Die Veränderungen der Stellung der Mundhöhle u. d. gl. können doch wohl nicht die Metallfeder nöthigen, bald in diesen bald in jenen Aliquoten zu schwingen! — Fürs zweite aber kommen die Töne, welche beim Erklingen des Grundtones der Maultrommelfeder als Nebentöne aus der Mundhöhle willig erklingen, gar nicht mit den Aliquottönen überein, welche ein klingender Körper der Art wie eine Maultrommelfeder, anzugeben fähig ist. — Von einem am einen Ende befestigten elastischen Riemen oder Metallstreif wie die Maultrommelzunge oder Feder, dessen Grundton C ist, ist nämlich der ersten Bei- oder Aliquotton gis, der zweite $\bar{d}$, der dritte etwas tiefer als $\bar{d}$ u. d. gl. (Chladni § 80 und Anmerkung zu § 29 S. 37.) also wahrlich ganz andere Töne als c, e, g, (b) $\bar{c}$, (d) $\bar{e}$, $\bar{g}$ u. s. w. Beweis genug, dass die fraglichen Töne keineswegs Aliquottöne der Metallfeder, keineswegs die Wirkung von Aliquotschwingungen der Stahlzunge sind. — Auch von den Aliquottönen einer gespannten Saite sind die befraglichen Töne ganz abweichend; denn dort ist der erste Beiton die Octave des Grundtones; hier aber ist es dessen Terz, welche dort erst als vierter Beiton erscheint, und zwar nicht als die eigent-

Wenn man zwei verschiedene Maultrommeln zugleich an den Mund setzt, (die eine von der Rechten, die andere von der Linken,) so sieht man wohl, dass die Töne beider zusammengenommen schon eine ziemlich vollständige Tonreihe liefern. Z. B. die Verbindung einer Maultrommel aus G mit einer aus c, gewährt folgende leicht ansprechende Töne:



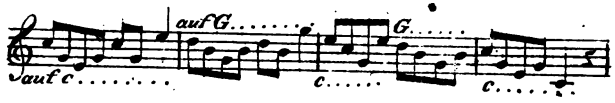
und man kann, je nachdem man bald die Töne der Maultrommel der linken, bald der rechten Seite benutzt, schon ganz artig zusammenhängende Melodieen spielen, z. B.

---

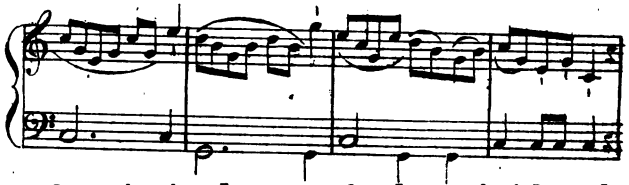
liche nächste oder unmittelbare Terz des Grundtones, sondern zwei Octaven höher; — u. s. w.

Man sieht also, wie ganz unpassend und naturwidrig es wäre, die Töne, welche zugleich mit und neben dem Grundtone der Stahlzunge ertönen, als Aliquottöne oder Ergebnis von Aliquotschwingungen der Theile der Zunge selbst zu betrachten.

Übrigens ist es bemerkenswerth, dass der erwähnte Herr Verf. S. 508, unter den natürlichen Beitönen, auch die Septime, None, Quindecime und Septdecime nennt, und S. 509 sagt, es seien dies blos die Töne des harmonischen Dreiklanges! *A. d. Vf.*



wobei übrigens überall der Grundton mitklingt: *)



So wie in den vorstehenden Beispielen abwechselnd zwei Maultrommeln im Spiele sind, so kann man auch mit mehren abwechseln, und z. B. folgende Stelle herausbringen, indem man, während des dritten Tactes, wo die G-Maultrommel müssig ist, sie schnell mit einer d-Maultrommel vertauscht,

während des folgenden Tactes aber an die Stelle der c-Maultrommel wieder eine G-Maultrommel

---

*) Für diejenigen, welche diese und die folgenden Aufgaben erproben wollen, dient zur Nachricht, dass es dazu nur ganz gewöhnlicher Maultrommeln bedarf, welchen man, durch Ankleben grösserer oder kleinerer Klümpchen Siegellack's an die Spitze der Stahlzunge, beliebige Stimmung geben kann. *A. d. Vf.*

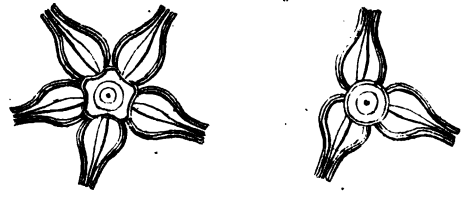
setzt, um den letzten Tact ausführen zu können; — und so lassen sich, durch das abwechselnde Einsetzen mehrer Maultrommeln von verschiedenen Stimmungen, in der That die verschiedenartigsten Modulationen hervorbringen.

Man kann aber, ausser den bisher erwähnten Nebentönen, auch noch andere, wenn gleich nur weit unvollkommener und unklarer, hervorbringen oder, vielleicht besser zu sagen, nur andeuten und gleichsam fingiren. So kann man, auf ähnliche Weise wie man beim Pfeifen einen Triller durch abwechselndes Vor- und Zurückziehen der Zungenspitze bewirkt, auch z. B. auf der c-Maultrommel den Ton g trillern, und also abwechselnd $\bar{g}$ und $\bar{a}$ hören lassen, wenigstens so, dass das Gehör $\bar{a}$ zu hören glaubt; und auf ähnliche Weise lassen sich, durch solches Zungen- und Lippenspiel und das dadurch bewirkte Verengern und Erweitern der Mundhöhle, auch noch andere Töne hervorbringen oder fingiren, z. B. auf der c-Maultrommel leichte Passagen der Art, wie folgende:

Durch das Zusammenwirken der vorstehend bemerkten Hilfsmittel, des Ansetzens zweier Maultrommeln an beide Seiten des Mundes, und des abwechselnden Gebrauches bald der rechten, bald der linken, — dann des jeweiligen Vertau-

schens der einen oder anderen mit einer neuen, und endlich des vorübergehenden (durchgehenden) Mitgebrauches auch der nur unvollkommen mitklingenden Nebentöne; — durch das Zusammenwirken all dieser Hülfsmittel und deren geschickten Gebrauch, ist der Mundharmonika-Spieler in Stand gesetzt, auf diesem anscheinend allzu beschränkten Instrumente doch Manches zu leisten, was auf den ersten Anblick in der That unmöglich scheinen sollte.

Vieles beruht dabei auf dem geschickten, schnellen und den Zusammenhang nicht unterbrechenden wechselweisen Einsetzen einer Maultrommel an die Stelle der anderen. Manche, namentlich Koch und Scheibler, haben zu diesem Behufe mehre Maultrommeln verschiedener Stimmung stralenförmig um einen Stiel befestigt,



um, in jeder Hand einen solchen Stern an jede Seite des Mundes haltend, durch eine leichte Drehung des Stieles die eine Maultrommel leicht und schnell an die Stelle der anderen zum Munde bringen zu können *); andere, und na-

*) Scheibler hat am angef. Orte über die Anfertigung solcher Sterne, so wie über die Manipulation derselben beim Tractamente des Instrumentes, ziemlich

mentlich Kuhnert, finden es bequemer, die verschiedenen Maultrommeln einzeln vor sich hinzulegen und, während des Spieles, nach Bedürfnis, eine nach der Anderen aufzugreifen und geschickt und schnell genug an den Mund zu bringen.

Dass bei all diesen Hülfsmitteln das Instrument immer noch beträchtlichen Beschränkungen unterliegt, ist freilich nicht zu läugnen.

Eine erste ziemlich unangenehme Beschränktheit besteht darin, dass es unthunlich ist, auf leidliche Weise aus einer Molltonart zu spielen, ja, auch nur einen einzelnen weichen Dreiklang hören zu lassen. Es ist z. B. auf der A-Maultrommel ganz unthunlich, die kleine Terz c♯ ertönen zu machen; man muss sich also z. B. in *a*-moll, um den Ton c zu erhalten, etwa einer c-, oder f-Maultrommel bedienen, wobei aber allemal der Grundton c oder f mittönt, es passe nun wohl oder übel.

Ein zweiter Übelstand ist das erwähnte unvermeidliche, unaufhörliche Mitklingen des Grundtones, *) welchen zufolge der Spieler, er mag

---

ausführliche Nachrichten gegeben, übrigens auch zugleich mehre Übungsstücke, Variationen u. dgl. für das Instrument beigefügt. *A. d. Vf.*

*) Dass man, beim Anschlagen irgend eines Tones des Akkordes, allemal gleichsam den ganzen Akkord der Maultrommel vernehme, wenn man irgend einen der Töne desselben anschlage, wie am mehrangef. Orte S. 510 gelehret wird, ist, allem Vorerwähnten zufolge, offenbar unrichtig und irrig. *A. d. Vf.*

wollen oder nicht, unaufhörlich zweistimmig spielt, und zwar so, dass der Bass überall keinen anderen als gerade immer den Grundton angiebt, und also nie ein Akkord in einer Verwechslung oder Umkehrung gehört werden kann; blos allein Fälle der vorhin erwähnten Art ausgenommen, z. B. beim Gebrauche der c-Maultrommel, um die Terz des weichen a-Dreiklanges zu erhalten.

Endlich gehört unter die schwachen Seiten des Instrumentes freilich auch die geringe Stärke seines Klanges: doch ist diese Schwäche bei weitem nicht so arg, als man sich wohl zuweilen vorstellt. Was aber auch an Stärke abgeht, ersetzt ziemlich reichlich ein ganz eigenthümlicher Zauber des Klanges, welcher bald an das Gepräge der Glasharmonika, bald an zarte Glockentöne der tiefern Oktave der Flöte, bald an das *Chalumeau* des Clarinettes, an die Gambviole, und zuweilen vorzüglich lebhaft an das Quintatön-Register der Orgel erinnert.

Als ich Koch's Mundharmonika vernahm.

Natur, Beleberinn des All!
Dank für die Wunderscene!
Du schaffst aus roherem Metall
Für uns das höh're Schöne.
Dank, unerschöpfliche Natur!
Ein schlichtes Eisen sah ich nur,
Und hörte Zaubertöne!

Fr. Haug.

Das Niederrheinische Musikfest, 1825 in Aachen.

Seit sieben Jahren, wo die, anfangs nur auf die Städte Düsseldorf und Elberfeld berechnete, aber durch immer steigende Theilnahme von Aussen stets wichtigere Vereinigung der in diesem Verbande der hohen *Cäcilie* Befreundeten zur blühenden Pfingstzeit begann, hatte dieselbe insbesondere durch den Zutritt Cölns einen immer grösseren Charakter angenommen. Die Pfingstfeier war eine Nationalfreude der Rheinländer geworden, und das niederrheinische Musikfest trat schnell in die Reihe der wichtigeren musikalischen Institute Deutschlands. Dem Bunde der genannten drei Städte schlossen sich die Nachbarstädte an, und unter diesen nahm gleich anfangs vor allen Aachen durch eine rege, kräftige Theilnahme, die erste Stelle ein. Dankbare Anerkennung Aller war es daher, dass dem Begehren der Aachner Musikfreunde, in diesem Jahre das Fest bei ihnen zu feiern, gern und freudig Folge geleistet wurde.

So zog denn nun Alles, was der heiligen Tonkunst nah und fern befreundet oder eng und innig verbunden ist, im lieblichen Maien hin, wo schon seit lange die Vorbereitungen zum Feste begonnen. Ein eben vollendeter, dem Musaget und dem Helikonischen Chore gewidmeter Tempel sollte die hehre Weihe empfangen. Er war mit einigen Darstellungen der Ringelhardt'schen Schauspieler-Gesellschaft seit dem 15. Mai eröffnet. Polyhymnia nahm jetzt Besitz von dem zunächst ihrer Schwester Thalia bestimmten Raume. Die geräumige Bühne war zum Orchester umgeschaffen, und heimisch behaglich empfieng Jeden die prachtvolle Halle.

Ferdinand Ries, seit seiner Rückkehr aus England wieder im Vaterlande wohnend, hatte die Direktion des Orchesters übernommen, und bewährte den Meister auch in der Leitung eines grossen Orchesters, in der Auffas-

sung und Anordnung des für solchen Aufwand in Masse und Kraft Erfoderlichen. Er widmete seine ungetheilten Bemühungen so gänzlich dem Gelingen jedes der auszuführenden Werke, dass Jedem sich die unwillkürliche Erkenntniss aufdrang, wie nur mit solcher Liebe und solcher Leitung dieses Fest geführt, diese vollendete Wirkung, dieser hohe Gipfel der Tüchtigkeit erreicht werden könne.

Unter ihm versammelten sich in den grossen Vorproben am 20. und 21. Mai eine Zahl von 362 Personen, wovon etwa 190 zum Chore, die übrigen zum Orchester gehörten. Letzteres, in welchem wir höchst ehrenwerthe Künstler erblickten, war so geordnet, dass in einem grösseren, welches die Ripienstimmen aufnahm, ein kleineres Orchester sich keilartig zwischen den Chor bis zum Director hinschob, in welches die Solostimmen gestellt waren. Diese Anordnung gewährte nicht nur einen höchst imposanten Anblick, sondern zeigte sich in Betreff ihrer Wirksamkeit, namentlich hinsichtlich des Piano und Forte, bei welchem letzteren nur die hintere Masse eingriff, sehr vorzüglich. Ganz vorne standen die Gesang-Solo-Stimmen, ihnen zur Seite dirigirte Herr Musikdirector Schornstein aus Elberfeld den Chor am Pianoforte, an der ersten Violine Herr Musikdirektor Schmidt aus Münster. Herr Ries selbst stand in der Mitte seitwärts zum Chore und Orchester gewendet und hatte also das Ganze immer im Auge.

Am ersten Tage, dem 22. Mai, wurde gegeben:

1.) Symphonie von F. Ries, *Es*-dur, (Manuscript.)
2.) Das Alexanders-Fest von Händel.
3.) Alt-Arie und Chor (Halleluja) aus dem Messias von Händel.

Die Symphonie von F. Ries eröffnete das Fest auf würdige Weise. Majestätisch pomphaft ist dieser Introitus, welcher die ganze Kraft der Masse entfaltet und durch sie den Zuhörer tief ergreift und mit ihr befreundet. Es ist der hehre Aufgang des Tagesgestirns, der herrlichen Sonne, welche das Leben eines himmlisch heiteren,

wonnigen Maytages mit ihrem hohen Glanze erleuchtet. Denn wahrlich, jetzt zeigt uns die Symphonie ein heiteres, fröhliches Leben und Treiben; man befindet sich mitten darunter: ein Festtag beginnt; Lust und Scherz, Freude und Wonne herrschen; das junge Volk sammelt sich zu jubelnden Spielen; bei den Alten erklingen volle Gläser; Frohsinn erscheint überall und baut der Liebe den Thron. Gesang und Tanz enden die Feier, und wie die Freude begonnen, so zieht die Menge heiteren Sinnes dahin. Ein solches Bild gibt uns diese Symphonie durch alle Theile: einfache, fassliche Melodieen, deren liebliche Töne, mit kräftigem und leichtem Pinsel, zum schönen Ganzen, zu einem vollendeten Gemälde gebildet sind, dessen Anblick uns lange noch, nachdem es entschwunden, entzückt. Nichts hätte, wie wir meynen, schöner unsere Feier eröffnet, als dieses, gewiss des Verfassers heiterstes Werk. Es sprach jeden Hörer gleich freundlich an, machte ihn dem Folgenden empfänglicher, und den bereiteten Genuss, vor allem auch den Meister dieser Töne, ihm lieb und theuer.

Diesem folgte das Alexanders-Fest. Das Werk selbst ist jedem Freunde der Tonkunst bekannt, daher wir nur der Aufführung erwähnen. Im Allgemeinen müssen wir bemerken, dass hier die Chöre Nichts zu wünschen übrig liessen. Sie trugen das Sigel der Vollkommenheit, und nie haben wir diese Macht und Wirkung eines solchen Wechsels in Piano und Forte empfunden. Die Sopran-Solo's hatte Frl. Ahnenräder aus Cöln übernommen; sie wurde aber so krank, dass am Tage der Aufführung Frl. Reintjes aus Elberfeld, Wolff d. j. aus Crefeld, und Mad. Hauchecorne aus Aachen sich in dieselben theilen mussten. Die Tenorpartie sang Hr. von Woringen aus Düsseldorf, den Bass Hr. Pillwitz. Ersterer hat, durch reine Intonation, und dem Geiste des Werkes angemessenen Gesang, besonders durch den Vortrag des Recitativs, allgemein und mit Recht angesprochen. Letzterer ist ein so vorzüglicher Künstler,

dass wir ihn gern zu Deutschlands besten Sängern zählen.

Das Alexanders-Fest hatte das Gemüth in die Stimmung versetzt, welche den Menschen jedes Mal über die Thaten menschlicher Leidenschaft ergreift. Wohl thut das Gewaltige des Uebermuths seine Wirkung, wohl spricht mildernd des Gesanges Macht zum Herzen; doch steht diese Empfindung tiefer als jene, welche den Menschen über sich selbst und in eine höhere Sphäre erhebt. So musste denn auch hier, zur Erhebung, den heutigen Tag das Halleluja aus Händels Messias beschliessen, dem die Alt-Arie „O du, die Wonne verkündet in Zion" vorhergieng. Diese wurde von Frl. Wolff d. ält. aus Crefeld vorzüglich gesungen, und ihre schöne, kräftige Stimme entzückte Alle.

Das Halleluja hob uns in den Himmel der Töne. Die Allmacht, die stets wachsende Gewalt dieses Fest- und Lobgesangs zog Jeden unaufhaltsam fort in ein höheres Reich der Empfindung, und es schien, nach der Beendigung des Chores, dieser der Anfang des Jubels, welcher laut nachhallte und den Tag im Freuden-Taumel der Menge beschloss, aus dem der Geweihtere die erhabene Freude der Seele im Stillen entführte.

Für den zweiten Tag des Festes, 23. May, war zur Aufführung bestimmt:

1.) Symphonie von Beethoven mit Chören aus Schiller's Hymne an die Freude *).
2.) Nr. 1. 2. 5. 6. 9. aus *Davidde penitente*, Cantate von Mozart.
3.) Ouverture aus seiner Zauberflöte.
4.) Christus am Ölberge, Oratorium von Beethoven.

Die Symphonie war eine schwierige Aufgabe, welche indess im Ganzen ziemlich gelöst wurde. In Nr. 17 der Leipz. Mus. Ztg. ist, nach der zu Frankfurt a. M. stattgefundenen Aufführung dieses Werkes, gesagt worden,

*) So eben bei B. Schott in Mainz erscheinend.
Anm. d. Red.

bei der Empfängnis desselben scheine der Genius des grossen Meisters nicht zugegen gewesen zu seyn etc. Dieses Urtheil scheint uns etwas vorschnell, da bei Beethoven leichtfassliche Darstellung und augenblickliche Verständlichkeit nicht so gewöhnlich sind, als man sich, nach wiederholter Erkenntnis, innig mit ihm befreundet. Indess ist nicht zu läugnen, dass das Letztere hier schwerlich je so herzlich geschehen möchte, wie andere seiner Compositionen, insbesondere seine Symphonieen, jedem Freunde der Instrumental-Musik theuer sind. Uns scheint, dass der Meister in diesen Instrumental-Sätzen (von welchen wir jedoch das Scherzo nicht hörten, weil es in Aachen der Länge wegen weggelassen wurde) das Verworrene, das Treiben und Drängen grosser Massen — z. B. bei einem Volksfeste — habe darstellen wollen, in welchem sich zuweilen hie und da eine gewaltige Stimme Bahn schafft, aber bald im Gewirre, im Taumel und wilden Jubel untergeht, bis endlich dem Sänger es gelingt, den Tumult zu stillen. Seiner Auffoderung folgen dann Alle, und nun beginnt das Lied der Freude, in welches das ganze Volk einstimmt. Die Melodie dieses Liedes kann nur in möglichst grosser Masse gesungen, Wirkung thun. Hier war diese weniger bemerkbar. — Eben so ist uns der Componist in den eingelegten Solopartieen nicht klar geworden, weil ihr Effect, nach der Anwendung so grosser Kraft, doch unvollkommen blieb. Dagegen sind einzelne Stellen uns stets lebendig, unter welchen wir insbesondere diejenige bezeichnen, wo, vor dem Schlusschor, aus dem mächtigsten Fortissimo und Allegro des Ganzen, plötzlich die vier Gesang-Solostimmen im Adagio hervortreten und, auf den Worten „Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt", die Cadenz ausführen. Wir gedenken mit Freuden ihrer ausserordentlichen Wirkung.

Das Oratorium *Davidde penitente* beschwichtigte die aufgeregten Gemüther, und Mozart's unsterblicher Genius

errang sich wieder den Preis. Wie hehr und mächtig schreiten diese Chöre einher! Wie ergreifend wirken diese Melodieen auf Geist und Gemüth! Welche Klarheit herrscht in diesen Tönen, die vom Himmel herab dem Menschen zuzurufen scheinen! Die herrliche Arie Nr. 5 sang Hr. v. Woringen. Der tiefe Eindruck derselben auf das Publikum war unverkennbar; man sah, dass sich der Sänger dem Geiste des Werkes befreundet hatte. — Der Doppel-Chor und die Schlussfuge gelangen vorzüglich. Im ersteren hätten wir eine mehr gleichmässig kräftige Besetzung in den Sopran- und Altstimmen gewünscht. Das erhabene Werk gieng erhaben an uns vorüber, und deutlich war des Ganzen wohlthätige, grossartige Wirkung; denn eine lange Stille nach dem Schlusse wurde zuletzt nur von Einzelnen unterbrochen.

Die Ouvertüre aus der Zauberflöte, um deswillen hier gegeben, weil es von hohem Interesse ist, auch solchen, dem Ohre zwar näher, aber selten in ihrer ganzen Würde bekannten Werken, die einmal gesammelte Kraft zu widmen, dann weil es nöthig schien, zwei Productionen ernsten Geistes, durch eine allgemein bekannte Composition und deren verschiedenen Charakter, zu trennen. Diese Ouvertüre hallt noch immer nach, und an sie knüpfen sich unsere freudigsten Erinnerungen des Festes. Es ist keine Frage, dass sie die in der Ausführung vollendetste Leistung war. Mit Freuden bemerkten wir den Enthusiasmus, welchen diese Leistung erzeugte. Er war ein redender Beweis, dass es den vielen Rossinischen und ähnlichen Lull-Melodieen und Tändeleien der letzteren Zeit nicht gelungen ist, die Empfindung für solche Leben wirkende Harmonie einzuschläfern.

Der Ouvertüre folgte Christus am Ölberge. Wem ist dieses herrliche Werk unseres Beethoven, unter seinen Gesang-Compositionen in einzelnen Theilen gewiss das vollendetste, nicht bekannt? Wen ergriff nicht diese gewaltige Schilderung des Gegensatzes in der Ver-

geltung des Guten und Bösen? — Den Christus sang Hr. Kreitz aus Aachen. Sein klangreiches, mehr weiches als kräftiges Organ schmiegte sich diesen Tönen gerne an, und die schwierige Partie wurde von ihm, vorzüglich in den Ensemble-Stücken, recht brav ausgeführt. Frl. Reintjes gab den Seraph, vorzüglich in den zarten Stellen, herrlich und vollendet. Dieses Heil, welches den Erlössten aus diesem Munde verkündet wurde, brachte selige Ruhe in die Gemüther, welche das drohende „Verdammung" des gewaltigen Chores tief erschüttert hatte. Die schöne, in ihrem ganzen Umfange so gleich runde, höchst reine Stimme des Seraph, errang sich den Preis, durch die siegende Wirkung ihres Schwebens über dem vollendet begleitenden Chore. Man fühlte, dass nur diesem Seraph es gegeben sey, Heil und Segen zu bringen, und vergass gerne, dass Jehova's Worte mit Donnerton zu verkünden waren, um in dem folgenden Duette die Grösse der Liebe des sich opfernden Erlösers inniger zu fühlen.

Die Männerchöre wurden ganz ausgezeichnet gegeben.

Im folgenden Terzette sang Hr. Höpke aus Berlin den Petrus sehr gut.

Die jetzt folgenden Chöre führten uns würdig zum Ende. Mit dem „Welten singen" sprachen Alle Lob, Dank und Freude über das vollendete und so schön gelungene Fest aus.

Ungemessener Jubel erschallte durch's ganze Haus, als der Schlussaccord verhallte; aus ihm entwickelte sich der freudigste Zuruf des Dankes für Herrn F. Ries, welcher das Ganze so trefflich geleitet hatte. Blumen und Kränze flogen auf ihn herab und schöne Hände brachten ihm den Lorbeer, dem sein rastloses Streben die bewährte Meisterwürde erwarb, dankbare Anerkennung des Niederrheinischen Musik-Vereins zur Krone geflochten. In einer feierlichen Stille bezeichneten wenige Worte des Hrn. Ries den Dank für den ihm ge-

wordenen Meistergruss und seine Anerkennung des Verdienstes des ganzen von ihm geleiteten Orchesters. Mit neuem Beifall dankte ihm dieses, und freudig schallender Jubel begleitete Alle aus den geweihten Hallen.

F.

Charade.

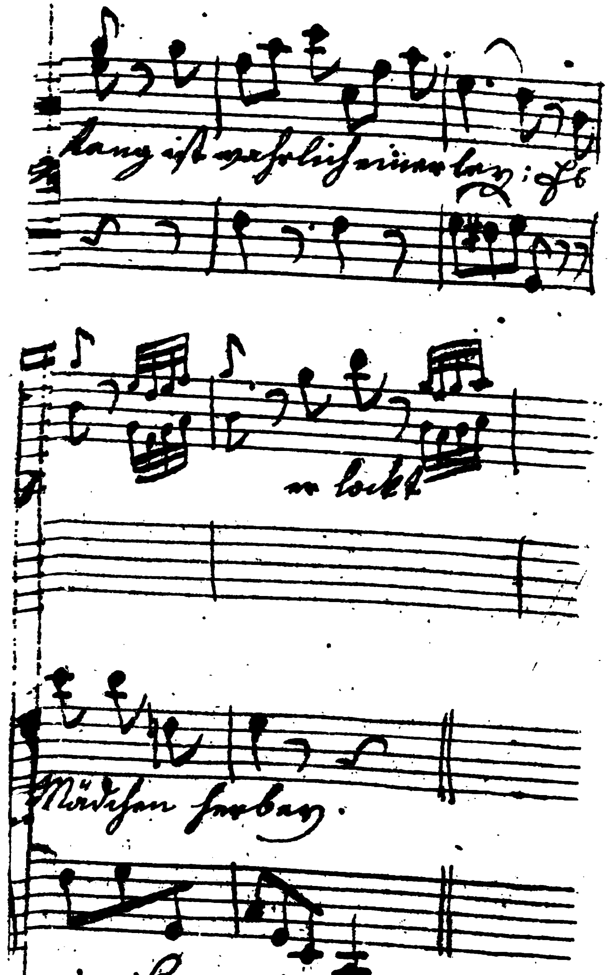
Glorreich strahlet das Ganze hervor im Künstler-Vereine,
Und mit harmonischem Laut dringt es zum Herzen und Ohr.
Setzest du hinter die erste Sylbe von gleicher Bedeutung
Zwei Consonanten, so giebt's ein musikalisches Wort,
Das dir, — wenn du nicht schon vernommen den Sinn durch der Töne
Zauber in der Musik, — treffend die zweite verdeutscht.

Franz Marlame.

Zur Caecilia 4 Bd. S. 70.

lius

Hiller
Hoch



ein Bauerchen dort,
geschmückt:
weiter fort,
lt
Ställen und Schatz.

Recension.

Psalmus CXXVIII, quatuor vocibus humanis comitantibus instrumentis musicis cantandus. Der 128ste Psalm, lateinisch und deutsch, von M. Mendelssohn, zu vier Singstimmen, mit vollständiger Begleitung, in Musik gesetzt von Franz Danzi. Op. 65, Partitur. Leipzig bei H. A. Probst.*) Preis 16 Ggr.

Diese an sich kleine Composition des Psalmen „*Beati omnes etc.*“ „Wohl dem, der den Ew'gen fürchtet“, für vierstimmigen Chor, ausser dem Bogenquartett, von zwei Flöten, zwei Hörnern und zwei Fagotten begleitet, beginnt mit einem Andantino in *E*-dur, dessen letzte 24 Takte bei den Worten „Wohl dem der in seinen Wegen wandelt“ in ein Allegretto übergehen, welches von Anfang bis an's Ende, ohne eine förmliche Ausweichung, in der Tonica und ihren nächsten Verwandten bleibt.

In dem ganzen Werke ist Danzi's bekannte Lieblichkeit der Melodieen wieder unverkennbar, so wie seine Kunst, die Singstimmen fliessend und leicht singbar zu setzen, weshalb diese Composition denn auch, sowohl für die Singstimmen, als für die begleitenden Instrumente, selbst mit einem nur kleinen Personale, sehr leicht auszuführen, und darum besonders jenen Gesangvereinen zu empfehlen ist, welchen es, zur Aufführung grösse-

*) Zweites Verlagswerk dieser, zwar noch neuen, aber schnell zu rühmlicher Bedeutung emporgeblühten Verlagshandlung. Ihr erstes war Gfr. Webers Missa Nr. 3.

rer Werke, an Solosängern, oder an grossbesetztem Orchester fehlt. *)

Obgleich kein Clavierauszug beigesetzt ist — was bei solchen Werken immerhin zu wünschen wäre — so kann doch jeder nur einigermasen Geübte die Begleitung aus der sehr leicht zu überblickenden Partitur spielen.

Das Äussere des Werkes macht dem Verleger alle Ehre; jedoch ist ein auffallender Druckfehler zu verbessern: im dritten Takte, am Anfang, muss nämlich die zweite Violine wie im ersten Takte stehen.

Das Ausschreiben der Singstimmen muss, wegen des doppelten Textes und der dadurch nicht selten nothwendig gewordenen kleinen Noten, mit Vorsicht geschehen, damit einige, an sich unbedeutende Vernachlässigungen in dem sonst guten Stiche, nicht auch in die Abschrift übergehen.

Dr. *F. S. Gassner.*

*) Sollten nicht kurze Vorreden, von den Componisten ihren Werken vorangesetzt, oft sehr zweckmässig sein, um auf den Gebrauch, zu welchem, und auf diejenigen Classen von Ausführern und Zuhörern, für welche das Werk bestimmt ist, so wie auch auf den Gesichtspunkt, von welchem der Tonsetzer sein Werk betrachtet zu sehen wünscht, aufmerksam zu machen? Es dürfte dies nicht allein für die Aufführung und die Aufnahme des Werkes überhaupt von günstigem Einflusse sein, sondern es mögten solche Vorreden mitunter auch wünschenswerthe Beiträge zur Ästhetik der Tonkunst geben.

Anm. d. Vf.

Berlin im Jahr 1825.

Es kommt, bei einer Untersuchung über den Zustand der Musik an irgend einem Orte, eigentlich weniger darauf an, zu erfahren, welche Männer von musikalischer Bedeutung an demselben leben, als vielmehr zu sehen, wie erstlich, durch die Umstände und durch die öffentlichen Mittel, die Pflanzungen, die tüchtige Männer im Haine Polyhymnias anlegen, unterstützt werden; in wie fern zweitens das Publikum für die Kunst empfänglich ist; wie die Gelegenheiten beschaffen sind, vermöge welcher es gebildet werden kann; und endlich, wie nicht für die Gegenwart allein, sondern auch für die Zukunft gesorgt ist, dadurch, dass auch für die Fort- und Ausbildung solcher Individuen Etwas geschieht, die sich der Kunst ganz weihen und dereinst die Choryphäen derselben werden sollen. —

Dies sind die wesentlichen Punkte, die bei dem Zustande der Musik in einem bedeutenderen Orte zu berücksichtigen sind. Will das Glück alsdann einer Stadt besonders wohl, und leben in ihr ausgezeichnete Kunstjünger, die die Epoche des Jahrhunderts wirklich bilden helfen, so darf sie sich deren nachmals freilich auch rühmen. Einzeln aber, ohne Rücksicht auf die vorherbesprochenen Gegenstände, ist selbst der Einfluss grosser Männer auf den Zustand der Kunst ihnen zunächst, gering. Denn was bewirkt es z. B. für die Kunst in Baden, dass Beethoven dort fast noch mehr Zeit im Jahre verlebt als in Wien?

Dies zuvor, um diejenigen auf unsern Standpunkt zu weisen, die vielleicht eine wohlgeordnete Nachricht über sämmtliche hier lebende Musiker, Componisten und Virtuosen erwarteten.

Was den ersten Punkt, die öffentlichen Mittel zur Unterstützung der Musik, anlangt, so ge-

schieht dafür einerseits vielleicht in keiner Stadt Deutschlands so Viel als hier, andrerseits aber vielleicht auch nirgend so Wenig. Wir besitzen drei schöne Theatergebäude, den schönsten Concertsaal, die trefflichsten Virtuosen sowohl im Gesang als auf jeder Art von Instrumenten. Kein Orchester in Deutschland ist so reich an tüchtigen Mitgliedern als das unsrige. Auf keiner Bühne wird mehr an Kosten verwandt, sowohl um die ausgezeichnetsten Talente zu besitzen, als um die äussere Gestalt eines Werkes möglichst glänzend zu machen. Einen Chor wie der der Singakademie, aus 200 guten Stimmen mit gebildetem Organ bestehend, findet man vielleicht nicht in Europa. Ausser diesem bestehen noch mehrere Singvereine unter geschickter Leitung, die von 50 bis über 100 Mitglieder zählen, worunter ich nur den des thätigen Herrn Organisten Hansmann anführe, der uns doch fast in jedem Jahre wenigstens Eine grosse Musik zu hören giebt.

Was wäre bei solchen Mitteln nicht zu leisten: Allerdings sehr Viel. Ob dies aber geschieht, und warum es da, wo es nicht geschieht, unterbleibt, das sei der Gegenstand des Folgenden.

Wir erwähnten der Materialien, die wir vorfinden, grosse Musiken darzustellen. Vorzüglich würden diese in drei Gattungen zerfallen: Oper, Concertmusik, Kirchenmusik.

Zuerst die Oper: Jeder Fremde, der nach Berlin kommt und, bei einer Aufführung der Olympia, oder Nurmahals, zuerst unser Orchester, unsre Sänger, die Pracht unserer Dekorationen kennen lernt, ruft aus: „Was wird hier geleistet! Kein Theater in Europa giebt solche Darstellungen. Wie präcis das Orchester, wie genau die Chöre einstudirt, wie sicher die Sänger! Hier sieht man, was einer eifrigen Direktion bei solchen Mitteln möglich ist!“ — Am nächsten Abende steht Alceste auf dem

Repertoir. Er geht hinein. Aber welch ein Unterschied! Das Tempo unsicher, die Chöre unrein, roh, ohne Beobachtung des Piano und Forte, das Orchester lose, zu stark beim Piano, ohne Energie beim Forte und Fortissimo; alle Anstrengungen der Solosänger sind, so Ausserordentliches sie (Herr Stümer, Herr Blume, und vor allen Mdm. Milder) für sich leisten, nicht im Stande, etwas Ganzes und Befriedigendes aus der Oper zu bilden. — Übermorgen Don Juan! „Hilf Himmel, welch ein Anfang! Kein einziges Instrument tritt präcis ein; der erhabene *d*-moll-Akkord mit seiner syncopirten Bewegung wird ja förmlich arpeggirt, so fallen die Instrumente nacheinander ein! Und wie verfehlt das Tempo! Die Introduktion zu rasch, das Allegro lahm. Die Überladung mit Contrabässen macht alle bewegte Figuren im Bass undeutlich. Das ganze Werk erscheint wie auf Löschpapier geschrieben, so verwischt sich Alles. Die Arie der Elvire: *Me tradisce il traditore* müsste fast noch einmal so schnell seyn. Der Comthur ist entweder kaum zu hören, oder distonirt entsetzlich.“ (Referent hat erlebt, dass in der Stelle, wo der Comthur vom Pferde herab singt, der Sänger mit as einsetzte, während er, zu dem *d*-moll u. s. w. der Posaunen, a als Orgelpunkt zu halten hat, und dieses as glücklich bis zu Ende durchführte.) — Nächstens Iphigenia in Tauris. — „Was ist das? Madame Milder kommt ja in dem Traum aus dem Takt und singt die letzte Hälfte, trotz allem Aufschlagen des Direktors, ganz falsch?“ — „Getrost mein Freund, das sind wir schon gewohnt; es ist nicht das erstemal, dass es geschieht; ich selbst höre es bereits zum drittenmal.“ „Aber weshalb wird das nicht besser einstudirt?“ „Weil die Proben von Olimpia, Nurmahal, Cortez, Alcidor u. s. w. keine Zeit dazu lassen.“ — „Jetzt versteh ich! Vermuthlich hat Madame Milder deshalb auch noch keine Zeit gehabt, den trefflichen Sanderschen Text der Iphigenia zu erlernen, und singt einen alten, unglaublich schlechten, der noch dazu in der Beantwortung der Recitative u. dgl.

gar nicht passt. — Es scheint mir indess im Ganzen nicht unbillig, dass auf die Werke der Lebenden mehr Fleiss verwendet wird, als auf die der Todten, die sie nicht mehr hören und ihren Ruhm dahin haben. — Doch gewiss hört man hier alles, was Grosses und Bedeutendes in der musikalischen Welt erscheint, zuerst und vollkommen. Wann wird man wohl dieser Tage den Faust, und Azor und Zemire von Spohr, wann die Euryanthe aufführen?" — „Mein Freund — — —" Hier verstummen unsere Antworten.

Man wird aus dem Vorhergesagten, dessen Wahrheit verbürgt ist, ersehen, dass Berlin, trotz der ungeheuern Mittel, dennoch in vielen Beziehungen sehr arm und zurück ist. — Gewiss, dürfte man vermuthen, hat auch hier Rossini mit seinen etlichen und viersig Opern allen Raum weggenommen. — Nein, keineswegs. Die Zahl der Opern dieses Schnellschreibers (der jetzt plötzlich stumm wird) beschränkt sich bei uns auf fünf: Tankred, Othello, Barbier von Sevilla, *Gazza ladra* und *Inganno felice*. (Allgemein dauernden Beifall hat, ausser dem Tankred, keine gefunden; ein Beweis, dass das Publikum noch auf eine sehr gründliche musikalische Bildung Anspruch machen kann.) Alle Schuld fällt hierin einzig und allein auf Spontini, der so viel Geld und Zeit consumirt, dass auf nichts anderes zu rechnen ist, als auf seine Werke. Das Glück, dass er langsam arbeitet, ist nicht genug zu schätzen. — Dass übrigens, trotz dem, die Gluckschen und Mozartschen Opern besser einstudirt seyn könnten, leidet keinen Zweifel. Allein unsere Herrn Direktoren sind darin etwas nachlässig, und entschädigen sich, für die unendliche Mühe, die sie Spontinis Opern widmen, durch leichte Behandlung jeder andern. Der Freischütz und Spohrs Jessonda sind seit langer Zeit die einzigen Opern, die tüchtig einstudirt worden; und doch — seit die Meister nicht mehr selbst im Orchester sitzen, wie verändert ist die Aufführung!

Im gegenwärtigen Augenblick ist, für die jahrelange Entbehrung, einige Entschädigung zu erwarten. Während

Spontinis Abwesenheit von Berlin, hat nämlich der so sehr thätige Graf Brühl mehrere Opern neu einstudiren lassen, die auch mit einiger Sorgfalt aufgeführt werden. Namentlich sind dies die Geisterinsel von Reichardt, und Blaubart von Gretri. Hätte gleich die Wahl zweckmässiger seyn können, so ist doch die Absicht höchst erfreulich. Nur das muss wahrhaften Schmerz erregen, dass erst die Abwesenheit Spontini's nöthig war, um Weber's Euryanthe, die wir nächstens erwarten, auf die Bühne zu fördern.

Ausserdem giebt das Königsstädtische Theater allerdings, durch präcise Aufführungen mehrer komischen Opern, ein gutes Gegengewicht und einen Sporn für die grössere Bühne. Allein leider ist diese Bühne auf das Prinzip gegründet, dass ein volles Haus (*i. e.* Casse) das einzige Criterium eines guten Stückes sey, und so droht uns denn nachträglich Rossini's Flut zu überströmen, nachdem im übrigen Deutschland schon wieder festes Land zum Vorscheine kommt, und in Italien wenigstens nicht mehr so häufig, erneute Ströme die bessere Kunst ertränken, die doch nun einmal zu gründlich ist, um auf der Oberfläche schwimmen zu können. — Der Magnet aber, durch den die Königsstadt auch in die schlechteste Oper Menschen lockt, ist Fräulein Sonntag, eine eben so liebenswürdige als talentvolle Künstlerin, die freilich durch Anmuth und reizenden Gesang so unterhalten kann, dass die Musik dabei Nebensache wird.

Das ist Heil und Unheil der Oper!

Zum Concerte. Der eine Theil desselben ist allerdings untadelich, vielleicht unübertrefflich. Wir hören nämlich im Laufe des Jahres theils die berühmtesten Virtuosen der Fremde, theils besitzen wir selbst so ausgezeichnete Künstler jeder Art, dass wir stolz darauf seyn und allenfalls leicht des Fremden entbehren dürften. Allein was den wesentlichen Theil der Concertmusik bildet, die Aufführung grösserer Instrumental- und Vocal-

stücke, dann leiden wir gänzlichen Mangel. Im verwichenen Winter haben wir zwar einige Symphonien von Beethoven gehört, und besonders hat die musikalische Zeitung (von dieser später) gethan was sie konnte, um diese Aufführungen zu vervielfältigen; allein es sind bisher gewiss immer noch drei, oder vier Concerte ohne Symphonie gegen Eines zu rechnen, in dem ein Musikstück dieser Art aufgeführt wird. Seit Menschengedenken wissen wir nichts von Haydn und dessen Meisterwerken in diesem Styl, geschweige dass wir etwas Neueres der Art von Ries oder Fesca kennen sollten. Am thätigsten dafür ist noch das Abonnementsconcert des Herrn Bliesener; allein die Mittel der Ausführung in demselben sind zu gering, als dass sie sich mit dem, was von unserm Orchester im grossen Concertsaale geleistet werden könnte, in Vergleich stellen dürfte.

Höchst rühmenswerth sind indess die Quartettaufführungen des Concertmeister Möser, in denen wir Jahr aus Jahr ein, Haydn, Mozart, Beethoven, und die bessten neueren Meister, als Onslow, Fesca, Spohr, Romberg und andere hören, und zwar aufs trefflichste executirt.

Dies wäre der Zustand der Concertmusik. Ein dauernder, etwa von der Theaterdirektion eingerichteter Cyclus von Concerten könnte dem Mangel wesentlich abhelfen, und würde, unter geschickter Leitung und Anordnung, wahrscheinlich sich auch sehr gut bezahlt machen. (Denn das ist ja doch zuletzt immer die hohe Intuition!)

Die Kirchenmusik. Von dieser kann ich nicht das mindeste Nachtheilige sagen — denn wir haben gar keine. Einige höchst seltene, spärliche Aufführungen in der katholischen Kirche abgerechnet, ist an eine öffentliche Executirung von Messen oder dergleichen Ritual-Musiken nicht zu denken. Alles worauf sich das Mittel-reiche, grosse Berlin beschränkt sieht, ist eine alljährliche Auf-

führung des Todes Jesu von Graun, durch die Hasemannische Gesellschaft, und einige Tage nachher durch die Singakademie. Seit einigen Jahren hat diese indess gewechselt, und statt dessen den Messias von Händel gegeben. Im Lauf eines Jahrzehends vielleicht vier bis fünf andere grosse öffentliche Aufführungen, und damit sind wir am Ende.

Die Ursachen dieser Stockung im Blut, eigentlich wohl im innersten Herzen der Musik, sind nicht so leicht wegzuräumen. Denn das ganze Personal der Singenden besteht aus Dilettanten *), die in Berlin gründlicher als irgendwo gebildet sind. Diese indess zu einem grossen Kunstzwecke zu vereinen, hält unendlich schwer. Denn nicht allein dass die Bestimmung und der Wille so vieler ganz freien Individuen nicht leicht für dieselbe Sache zu gewinnen ist, so werden auch Viele durch Verhältnisse gehindert, die aus dem Wege zu räumen, oft nicht in ihrer Macht steht. Und wäre dies alles geschehn, so müsste dann erst das Orchester gewonnen werden, welches so sehr mit der Oper und vielen überflüssigen Proben beschäftigt ist, dass auch von dieser Seite der Wille der Einzelnen nicht ausreicht. Wenn man nun überlegt, was dazu gehört, in einer so weitläuftigen Stadt wie Berlin, die Erlaubniss der Behörden, die Zustimmung und Thätigkeit der Theatervorsteher zu erhalten, sich des guten Willens der Orchester- und Chor-Individuen zu versichern, — so begreift man, dass Unternehmungen dieser Art, die monatlange Thätigkeit fordern, selten zu Stande kommen. Um so höher ist daher das Verdienst derjenigen zu schätzen, die all diese Mühen nicht scheuen, um zu dem uneigennützigsten Zwecke diese Kräfte zu vereinen und einen Kunstgenuss möglich zu machen, der zu den reinsten und höchsten gehört. Das Verdienst des schon genannten Herrn Organist Hansmann ist hierin unbezweifelt das grösste. —

*) Unsern Theaterchor mag ausser der Bühne Niemand hören. *Anm. d. Vf.*

So sehen wir denn, dass, was die öffentlichen Mittel anlangt, Alles im reichsten Maase in Berlin vorhanden ist, um eine Propagande der edelsten Kunst zu bilden. Doch die Umstände, die dabei obwalten, verhindern grossentheils die Benutzung dieses reichen Stoffes. Der überall in die Augen springende Mangel ist der einer parteylosen, für alle Theile der Kunst gleich eifrig wirkenden Totalleitung. Wie schöne Beispiele geben uns da die Musikvereine am Rhein, in Norddeutschland, das kürzlich so bedeutend gefeierte Musikfest in Magdeburg! —

Wir gehen zu dem zweiten Theil unserer Betrachtung über, nämlich zu der Empfänglichkeit des Publikums für Musik, und zu den Mitteln auf die Bildung desselben zu wirken. Von den Künstlern von Beruf verbreitet sich die Ansicht derselben zunächst auf ihre Schüler, und auf diejenigen, welche zu ihnen in näherer Beziehung des Lebens und Umgangs stehen. Und da können wir rühmend sagen, es sey fast kein einziger in unserer Stadt, der nicht das wahre Beste der Musik zu fördern suche. So wird der Weg des Unterrichts der, auf dem das Verständniss der Musik sich weiter unter die Dilettanten und Layen verbreitet. Von dem würdigen Professor Zelter, der in allen Richtungen das Beste der Kunst zu befördern gesucht, ist dieser Weg ebenfalls am häufigsten und mit dem glücklichsten Erfolge betreten worden. Fast all unsere besseren Musik- und vorzüglich Gesanglehrer sind seine Schüler; eben so unsere gründlichen, musikalisch ausgebildeten Organisten, z. B. Grell und Bach. Die Singakademie dankt ihm, seit der grosse Fasch sie gestiftet, ihr dauerndes Fortblühen; die Einrichtung der Liedertafeln geht zunächst von ihm aus, da er Stifter der älteren, und Beförderer und Theilnehmer der jüngern (durch Ludwig Berger und Bernhard Klein gestifteten) ist. Die erste hat einen Chor von 30, die zweite einen von 40 geübten, schönen Männerstimmen. — In diesem Geiste wirken die

meisten bedeutenden Lehrer Berlins. Ich übergehe diejenigen, die auf Orchester-Instrumenten Unterricht ertheilen, und nenne von denen, die das Fortepiano, die Grundlage aller musikalischen Bildung, cultiviren, nur die vorzüglichsten: Ludwig Berger, Schüler Clementi's, als ausgezeichneter Componist und seelenvoller Spieler berühmt, und Carl Arnold, gleichfalls als höchst fertiger Klavierspieler und gründlicher Compositeur rühmlichst bekannt. Neuerlichst ist auch Aloys Schmidt zu uns gekommen, und wir hoffen, er werde durch einen längeren Aufenthalt die Zahl trefflicher Lehrer und Musiker vergrössern. — Alle diese ertheilen aber durchaus keinen handwerksmässigen Unterricht (wie dies leider in Wien so vielfältig statt findet), sondern es ist ihnen Ernst um die Ausbildung ihrer Schüler, die, wenn sie sich der Kunst ganz widmen, diese würdige Ansicht weiter befördern. —

Als vorzüglichstes Bildungsmittel wirken besonders alle schon mehrfach erwähnten Singvereine. In diese flüchtet sich die heimatlose Kirchenmusik, und hält dort, wie die ersten Christen, verstohlenen Gottesdienst zwischen vier Mauern. So wenig dadurch öffentlich gewirkt wird, so schön wird der Sinn für ernste, würdige Musik geweckt und gepflegt. Da man im Ganzen mindestens 4 bis 500 Mitglieder solcher Vereine rechnen kann, von denen sich jährlich wohl ein Zehntheil erneut, so lässt sich denken, dass schon diese allein einen trefflichen Stamm des Publicums heranbilden. —

Doch auch hierin hat Berlin Schattenseiten. Es fehlt an einer Anstalt zur Übung der Instrumentisten, und daher mag es kommen, dass das Bedürfniss, Instrumentalmusik zu hören, noch nicht so dringend ist, dass die Concertgeber sich darnach richten müssten. Allein es ist Hoffnung da, dass diesem Übel nach und nach abgeholfen werde. Ein geschickter junger Violinist und überdiess gründlicher Musiker, Herr Eduard Ritz, Schüler des grossen Rhode, ist durch einige thätige Kunstliebha-

So sehen wir denn, dass, was die öffentlichen Mittel anlangt, Alles im reichsten Maasse in Berlin vorhanden ist, um eine Propagande der edelsten Kunst zu bilden. Doch die Umstände, die dahin obwalten, verhindern grossentheils die Benutzung dieses reichen Stoffes. Der überall in die Augen springende Mangel ist der einer parteylosen, für alle Theile der Kunst gleich eifrig wirkenden Totalleitung. Wie schöne Beispiele geben uns da die Musikvereine am Rhein, in Norddeutschland, das kürzlich so bedeutend gefeierte Musikfest in Magdeburg! —

Wir gehen zu dem zweiten Theil unserer Betrachtung über, nämlich zu der Empfänglichkeit des Publikums für Musik, und zu den Mitteln auf die Bildung desselben zu wirken. Von den Künstlern von Beruf verbreitet sich die Ansicht [illegible] auf ihre Schüler, und auf diejenigen, [illegible] in näherer Beziehung des Lebens und [illegible] da können wir rühmend sagen, es [illegible] in unserer Stadt, der nicht das [illegible] suche. So wird der [illegible] das Verständniss der [illegible] und Layen verbrei[illegible] der in al[illegible] zu befördern gesucht. [illegible] und mit dem [illegible] Fast all unsere [illegible] Gesangfeuer sind seine [illegible] musikalisch ausge[illegible] Die Singaka[illegible] der grosse Fasch [illegible] gestiftet. Ihr [illegible] die Einrichtung der Liedertafeln [illegible] Stifter der älteren, [illegible] Theilnehmer der jüngern (durch Lud[illegible] gestifteten) ist. Die erste [illegible] die zweite einen von 10 geübten, [illegible] — In diesem Geiste wirken die

meisten bedeutenden Lehrer Berlins. Ich übergehe diejenigen, die auf Orchester-Instrumenten Unterricht ertheilen, und nenne von denen, die das Fortepiano, die Grundlage aller musikalischen Bildung, cultiviren, nur die vorzüglichsten: Ludwig Berger, Schüler Clementi's, als ausgezeichneter Componist und seelenvoller Spieler berühmt, und Carl Arnold, gleichfalls als höchst fertiger Klavierspieler und gründlicher Compositeur rühmlichst bekannt. Neuerlichst ist auch Aloys Schmidt zu uns gekommen, und wir hoffen, er werde durch einen längeren Aufenthalt die Zahl trefflicher Lehrer und Musiker vergrössern. — Alle diese ertheilen aber durchaus keinen handwerksmässigen Unterricht (wie dies leider in Wien so vielfältig statt findet), sondern es ist ihnen Ernst um die Ausbildung ihrer Schüler, die, wenn sie sich der Kunst ganz widmen, diese würdige Ansicht weiter befördern. —

Als vorzüglichstes Bildungsmittel wirken besonders alle schon mehrfach erwähnten Singvereine. In diese flüchtet sich die heimatlose Kirchenmusik, und hält dort, wie die ersten Christen, verstohlenen Gottesdienst zwischen vier Mauern. So wenig dadurch öffentlich gewirkt wird, so schön wird der Sinn für ernste, würdige Musik geweckt und gepflegt. Da man im Ganzen mindestens 4 bis 500 Mitglieder solcher Vereine rechnen kann, von denen sich jährlich wohl ein Zehntheil erneut, so lässt sich denken, dass schon diese allein einen trefflichen Stamm des Publicums heranbilden. —

Doch auch hierin hat Berlin Schattenseiten. Es fehlt an einer Anstalt zur Übung der Instrumentisten, und daher mag es kommen, dass das Bedürfniss, Instrumentalmusik zu hören, noch nicht so dringend ist, dass die Concertgeber sich darnach richten müssten. Allein es ist Hoffnung da, dass diesem Übel nach und nach abgeholfen werde. Ein geschickter junger Violinist und überdiess gründlicher Musiker, Herr Eduard Ritz, Schüler des grossen Rhode, ist durch einige thätige Kunstliebha-

ber aufgefordert worden, sich an die Spitze eines Vereins für Instrumentalmusik zu stellen, der, wie ich höre, die erste Versammlung noch in diesem Winter halten wird. Möge das Unternehmen nicht zu gross angefangen, sondern mit duldsamer Beharrlichkeit zum Wachsthum geführt werden, so werden wir gewiss eine sehr schätzbare Pflanzschule der Instrumentalmusik dadurch erhalten.

Der letzte Weg endlich, auf das Publikum zu wirken und es zum Verständniss grosser Werke heranzubilden, ist der öffentliche Unterricht durch Kritik. Hier sieht es noch arm aus. Die Kritiken in unsern Zeitungen sind blosse Referate, die auch vielleicht selten parteylos seyn dürften. Einiges Verdienst hat zwar hierin die durch Hrn. Marx redigirte musikalische Zeitung, der man den rühmlichsten Eifer, auf grosse Erscheinungen aufmerksam zu machen, nicht absprechen kann; allein theils ist sie zu sehr auf Musiker vom Fach berechnet, theils spricht sich auch hier, wie es scheint, nicht immer eine unbefangene Ansicht aus (besonders in Rücksicht auf Spontini), und wo selbst diess der Fall ist, scheinen die Ansichten einiger Arbeiter sich wohl oft zu sehr von der realen Basis aller Kunstphilosophie (der Praxis) zu entfernen, um ihrer selbst nicht sichere Dilettanten richtig zu führen.

Um nun zu dem dritten Abschnitt des Zustandes der Musik zu kommen, nämlich zu dem, was geschieht, um immer neuen Anwachs in den Pflanzschulen der Künstler selbst zu bilden: so möchten wir uns hierin am ärmsten zeigen. Gute Lehrer sind dazu allein nicht hinreichend, denn diese hängen von dem Unterricht meistentheils in Beziehung auf äussere Existenz ab. Daher sind sie wohl für Wohlhabendere, aber nicht für die Bedürftigen. Denn wenn auch Einige, aus Liebe zur Sache, ärmere Schüler unentgeldlich unterrichten, so fragt sich's doch noch, ob das hinreichend

sey, und ob, da Verhältnisse dies wohl oft mit bestimmen, grade die talentvollsten Lehrlinge zu ihnen gerathen. Es müsste also ein Conservatorium eingerichtet werden, wie es Paris so vorzüglich, wie es Wien im mindern Grade, aber doch auch noch fördernd genug, besitzt. Allein davon ist bei uns nicht einmal die Rede, geschweige dass an eine Ausführung zu denken wäre. Und doch möchte sie leichter seyn als man glaubt, wenn, wie das in einer grossen Stadt nicht schwer fallen kann, den Zöglingen Gelegenheit gegeben würde, durch correctes Notenschreiben und Unterricht in den Anfangsgründen, einen Theil der Kosten, die ihre Ausbildung verursachen würde, sogleich, den andern Theil von ihrem späteren Lebenserwerb, abzutragen. Wie würde eine solche Anstalt dem gründlichen Studium der Musik förderlich seyn! Aber wie gesagt, bis jetzt kann daran noch kaum gedacht werden. Denn alle Institute dieser Art müssen vom Staate wenigstens einen Impuls bekommen; da aber das Interesse dafür kaum im alleruntersten Grade in den Behörden lebt, und selbst alles das, was geschieht, meist auf ganz unzweckmässige Weise veranstaltet wird, so bleibt für jetzo nichts übrig, als davon zu träumen.

Zum Glück hat der Himmel besser für uns gesorgt als wir. Vor fünf bis zehen Jahren hätte uns das Schicksal der Musik in Berlin viele Sorge machen können, denn es lebte fast kein einziger, dem die Zügel mit Sicherheit hätten anvertraut werden mögen. Doch jetzt dürfen wir hoffen, unter den jüngern Männern, die sich der Kunst widmen, so wie unter den bereits vorgerückten, bedeutende Erscheinungen der Kunst wahrzunehmen. Ich will nur einige, und grade solche, die vielleicht weniger in den Zeitungen und Zeitschriften einheimisch seyn mögen, nennen, weil sie mehr Gründliches, als Blendendes leisten. Zuerst Ludwig Berger, dessen seltener Genius (wie Fasch) eine Art Abneigung vor der Öffentlichkeit zu haben schien, die er jedoch zum Besten der Kunst jetzt zu überwinden

scheint, indem er uns in kurzer Folge mit einer Reihe gediegener Klavier- und Gesangswerke (den besten unbedingt an die Seite zu setzen) beschenkt hat, die die schon so oft anerkannte Tiefe seines Genius aufs neue bewähren. Dann Bernhard Klein, aus Cöln gebürtig, ein Mann von seltenem Geist und Feuer, reich an den gediegensten Kenntnissen, der durch seine Oper Dido die Aufmerksamkeit aller Kenner im hohen Grade erregt hat. Von einer Reise, die er vor anderthalb Jahren nach Italien unternommen, ist er, bereichert mit dort aufgefundenen musikalischen Schätzen, so wie mit künstlerischen Erfahrungen, kürzlich heimgekehrt, und wir harren nun den Früchten, die die Musse in ihm zur völligen Reife gebracht hat, entgegen. Ferner Ludwig Grell, der, als gründlicher Harmoniker, trefflicher Orgelspieler und fleissig im stillen arbeitender Componist, des bessten Ruhmes unter uns geniesst, und vielleicht, nächst Felix Mendelssohn, Zelters trefflichster Schüler ist. — Carl Arnold, schon oben als Klavierspieler und Lehrer genannt, der mit gründlichen Kenntnissen einen angestrengten Fleiss verbindet. Er arbeitet, wie wir hören, gegenwärtig an einer grossen Oper, die wir vielleicht noch im Laufe des Winters auf unserm Repertoir lesen. — Endlich nenne ich mit Stolz und Freude den jungen Felix Mendelssohn, Zelters und Ludwig Bergers trefflichsten Schüler, der in seinem sechzehnten Jahre schon mehr geleistet hat als mancher im sechzigsten, von dem wir bereits vor einem Jahre eine grosse Symphonie öffentlich hörten, die sich des rühmlichsten Beifalls erfreute, und von dem wir (wenn einem unverbürgten Gerüchte Glauben geschenkt werden darf) nächstens eine neue, seine dritte*) Oper auf der Bühne zu erwarten haben. —

*) Die ersten, so wie seine meisten Symphonieen, sind nur in einem vertrauteren Familienkreise, mit Herzuziehung weniger Künstler und Kunstfreunde, aufgeführt worden. Im Musikhandel sind bis jetzt erst vier Werke dieses seltnen jungen Mannes: a Quartet-

Dies sind die Namen der Künstler, auf die wir in künftigen Tagen zu hoffen haben, und die ich mir rühmlichst zu nennen erlaubt habe. Sollte ich von allen Achtungswerthen sprechen, die auf Berlins Musikzustand Einfluss haben, so würde ich noch eine Menge von Namen nennen müssen, die ich nur darum verschweige, weil ich es mir zum Gesetze gemacht, nur dessen zu erwähnen, was von entscheidend bemerkbarem Einfluss ist und von dem dies zu hoffen steht.

Ein unbefangner Leser wird sehen, dass ich die Gebrechen meiner Vaterstadt so offen dargelegt habe, wie ich ihrer Vorzüge rühmend gedacht. Es ergiebt sich daraus, dass immer noch Vieles zu geniessen und anzuerkennen ist, wenn gleich Vieles zu wünschen übrig bleibt. Ja, wenn ich einen Vergleich mit andern grossen Städten Deutschlands anstellen sollte, so möchte, Alles in Allem gerechnet, Berlin noch immer den ersten Rang behaupten; allein das lässt sich nicht läugnen, dass in kleineren Orten, z. B. in Leipzig, verhältnismässig viel Mehr geschieht als bei uns.

Möchte der anklagende und wünschende Theil dieses Aufsatzes Einiges in Anregung bringen, so, dass ich von Zeit zu Zeit Berichtigungen nachfolgen lassen könne, bis endlich Alles ausgeglichen und erreicht wäre, was vernünftigerweise zu hoffen und zu wünschen ist.

S. d. K. L. C.

---

te bei Schlesinger, und 1 Quartett und 1 Sonate mit Violin-Begleitung bei F. Lane in Berlin, erschienen.
Anm. d. Vf.

Reliquie Hillers.

Johann Adam Hiller, hochverdient um die Kunst der Musik als Tonsetzer, Schriftsteller und Gesanglehrer, ist zwar weniger berühmt, als er es zu seyn verdiente, aber doch Allen bekannt, denen die musikalische Literatur der letzten dreissig Jahre des vorigen Jahrhunderts nicht ganz fremd ist, und von ihnen mit vollem Rechte hochgeachtet. Diesen wird die hier mitgetheilte Kleinigkeit, ein *Facsimile* der Handschrift Hillers, werth, und auch für Andere vielleicht nicht ohne Interesse seyn, da sie ein artiges Beispiel ist, wie man vor fünfzig Jahren harmlose Laune naiv in Wort und Ton aussprach. —

Ich fand das Blatt ganz zufällig unter alten Familienpapieren und kann die Aechtheit desselben verbürgen, indem ich in den Jahren 1793 bis 1796, als Alumnus der Leipziger Thomasschule, fast täglich Gelegenheit hatte, Handschriften des damaligen Cantor's und Musikdirektor's Hiller, meines verehrten Lehrers, vor Augen zu haben.

Weimar im Februar 1825.

Aug. Ferd. Häser.

Die heilige Cäcilie.

Herder hat, in der fünften Sammlung seiner zerstreuten Blätter, eine Rhapsodie über die heilige Cäcilie gegeben, die, wie alles, was aus diesem genialen Geiste hervorgegangen, viel tief Gedachtes und tief Empfundenes enthält. Nur das Räthsel, wie die heilige Jungfrau, welche der Musik nicht achtete, und ihre Gedanken davon abwendete, zur Schutzpatronin dieser Kunst geworden? vermochte er nicht zu lösen.

Und doch liegt der Schlüssel so nahe!

Nicht nur führt er selbst die Worte der Legende an: *Cantantibus organis illa in corde suo soli domino decantabat,**) sondern auch das herrliche Gemählde Raphaels, die fünf Heiligen, unter denen, als Hauptfigur, Cäcilie hervortritt.

Wer die Werke des göttlichen Jünglings von Urbino aufmerksam und mit empfänglichem Sinne betrachtet, dem kann unmöglich entgehen, dass kein andrer Künstler die innere Bedeutsamkeit eines Gegenstandes so klar und vollkommen erfasst habe, als eben dieser.

---

*) Nach *Surius: Cum esset symphonia instrumentorum, illa .... Deo psallibat;* d. h. Indess die Tonwerkzeuge klangen, stimmte sie zu Gott allein in ihrem Herzen Lobgesänge an. *Anm. d. Red.*

Wenn man die oben angeführte Stelle der Legende mit Aufmerksamkeit liest, und dabei an die Schutzpatronin der Musik denkt, so erscheint Raphaels Idee als das Ey des Kolumbus. (Darin zeigt sich eben der Genius, dass er die Beziehung der Dinge, welche oft dem gemeinen Auge, gerade ihrer Affinität wegen, gar leicht entgeht, auf den ersten Blick zu entdecken weiss.)

Cäcilie war verlobt, allein ihr ganzes Wesen wendete sich ab von der Erde und nach dem Himmel hin. Schon erklang die hochzeitliche Musik, doch ganz andere Harmonieen tönten der Jungfrau von jenseits herüber. Raum und Zeit mochten ihrem unendlichen Sehnen nicht genügen, und das Irdische konnte ein Gemüth nicht reizen, das sich zu rein fühlte für die Sinnenwelt. So fasste Raphael die Idee zu seinem unsterblichen Bilde, und rechtfertigte damit die Wahl der Kirche, diese Verächterin der weltlichen Musik zur Schirmheiligen der höheren, der himmlischen Kunst zu erheben. Cäcilie ist vom Mahler in dem Momente dargestellt, wo sie die musikalischen Instrumente zerbricht und mit Füssen tritt, während eine Glorie von Engeln über ihr schwebt, und viel herrlichere Töne, wie sie kein sterbliches Ohr sonst vernommen, ihre Seele empor tragen.

Al. Schreiber.

Teutschland
im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts.

Betrachtungen
eines
Musikfreundes. *)

Das Jahrhundert steht im ersten Viertel; — in welchem Mondeszeichen steht wohl unsere Kunst? und wie weit hat sie noch hin bis zum vollen Lichte? —

Es ist mir und, meines Wissens, auch den meisten anderen Menschen, nun einmal eigen, am Schlusse eines irgend bedeutenden Zeitabschnittes, denselben betrachtend ins Gesicht zu fassen, um sich bewusst zu werden, was während desselben geschehen, was geleistet worden, und wohin es bis jetzo gekommen. Das erste Viertheil eines neuen Jahrhunderts ist aber ohne Zweifel ein hinreichend bedeutender Zeitabschnitt, um zur Anstellung von Betrachtungen vorerwähnter Gattung zu veranlassen.

Freilich! Was heisst ein neues Jahrhundert? — mit jeder Sekunde beginnt ja ein neues, und mit grösserem Rechte und tieferer Bedeutung, als nach dem Kalenderjahre, zählt sich eine neue Aera von jedem ersten Funken, den irgend ein vom

*) Ursprünglich für eine ausländische Schrift (die schon wieder eingegangene *European review*) bestimmt, und daher manches uns Teutschen Bekannte mit aufzählend, was jedoch, ohne die Zusammenstellung zu zerreissen, nicht wohl ganz ausgelassen sondern nur abgekürzt werden konnte.

Genius Begabter in die Seelen der Zeitgenossen wirft. Doch auch das gemeine prosaische Kalenderjahr ist beachtenswerth genug (ohne es kämen wir alle ja auch mit Einmal um unsere Neujahrs- und Christkindchens-, Geburts- und Namens-, Sieges- und Trauerfeste u. s. w. u. s. w. — und wer mögte das?) — und eben darum erscheint mir denn auch das gemeine Kalenderjahrhundert als hinreichend bedeutsame Veranlassung, mich, am Schlusse seines ersten Quartals, nach seinen Ergebnissen umzusehen und mir den gegenwärtigen Zustand der Kunst im teutschen Vaterlande mit einem Überblicke zu vergegenwärtigen.

Und zwar soll dieser Überblick mehr nur ein historisch betrachtender sein, als ein umfassend kritischer, indem es mir jetzt mehr nur darum zu thun ist, mir das, was und wie es in Teutschland in unserer Zeitepoche besteht, thatsächlich zu vergegenwärtigen und zusammenzustellen, als gerade über jeden dem Blicke sich darbietenden Gegenstand raisonirende Erörterungen zu liefern.

Nicht ohne Grund darf man unser Zeitalter die goldene Zeit der Tonkunst nennen.

Ich will dieses nicht eben in dem Sinne gesagt haben, als stehe die Kunst selbst in unserer Zeit auf höchster Stufe der Vollkommenheit; — denn da mögte ich's mit der zahlreichen Zunft derjenigen aufnehmen müssen, welche sich so wohl darin gefallen, über Gesunkenheit und Verfall unserer Zeit und Kunst

zu deklamiren *) und dem ausgeflogenen Adler Rückkehr ins enge Nest zu predigen. — Nein! ich will hier diesen Streitpunkt unberührt lassen, und meine obige Phrase nur dahin verstanden wissen, dass in unserer Zeit der Sinn vorzüglich für Tonkunst sehr allgemein verbreitet und recht warm ins Leben der Zeitgenossen verwachsen ist — kurz, dass Musik in unsern Tagen mehr, als vielleicht jemal der Fall gewesen, geliebt, empfunden, gepflegt und unterstützt wird, und kurz, ein Gegenstand des allgemeinsten Interesse geworden ist. Ja ich kenne Städte und Gegenden, woselbst dieses Interesse sich in solchem Grade, und so ordentlich ausschliessend, der Gemüther der gesammten Einwohnerschaft bemächtigt hat, dass man dort beinahe kein anderes Gespräch mehr hört, als von ihrer Oper und ihrem Concerte etc., wo selbst der Sinn für jedes andere menschliche und bürgerliche Interesse vom Musikschwindel benebelt und in Schatten gestellt erscheint, und nicht Viel fehlte, dass, auf gut Abderitisch, der grösste Trillerschläger auch nothwendig den ersten Anspruch auf die Bürgermeisterwahl hätte. — Solche Beobachtungen sind nun freilich die Kehrseite, wie jede Übertreibung die Kehrseite des Guten ist; denn nur einzelne Erwählte sollen ganz in der Kunst leben, ein mu-

*) Mit Andern strit ich öfter schon, und eifre stets,
Wenn irgend Wer vermeinet, dass bei Sterblichen
Die Zahl des Bösen grösser als des Guten sei.
Das Gegentheil von Diesem hab ich stets geglaubt:
Der Menschen Segen überwiegt das Schädliche.
Euripides, Die Flehenden, V. 173-177.

sikalischer Staat aber wäre ein Abdera, und eine in solchem Sinne musikdurchdrungene Stadt ist eines: — aber das ist es ja nicht, was ich als erfreulich für die Kunst und für die Gesellschaft erwähnen wollte, sondern dass Sinn und Empfänglichkeit und Theilnahme für das Schöne und Edle überhaupt und für die Tonkunst insbesondere, in unsern Zeiten zwar nicht ausschliesslich, aber doch sehr allgemein unter den civilisirten Ständen verbreitet ist.

Was ich hier vom Kunstsinne unserer Zeit überhaupt sage, gilt aber insbesondere auch, und selbst vorzüglich, von unserm Teutschland. Denn dass im Fache der Tonkunst uns Teutschen der Rang vor andern Nationen unserer Zeit gebührt, braucht nicht erst ein Teutscher zu behaupten, indem dieses uns von Rivalen selbst zugestanden wird. Teutschland ist das Vaterland, welches dem Himmel der Musik Sonnen und Sterne allererster Grösse gegeben. Von uns hat England seinen Händel, Frankreich seinen Gluck, Italien seinen Simon Meyer empfangen, die Welt ihre Mozart und Haydn; und auch neuerlichst sind noch lebende teutsche Tondichter die Bewunderung der civilisirten Erde; und wird nicht auch unserm C. M. v. Weber England bald den seinigen nennen wollen?

Aber auch nicht dieser ausgezeichneten Lichter allein dürfen wir uns rühmen, nicht glänzen sie als einzelner hoher Schmuck einer sonst

unbedeutenden Masse, nicht stehen sie als vereinzelte Prachtblumen, durch Zufall einer sonst blumenarmen Flur entsprossen, zwischen unwerthen Nachbarpflanzen, sondern gezeugt und ernährt von einem ihrer würdigen, ihrem Gedeihen zusagenden heimischen Boden und herangebildet durch die Umgebung, durch die Ein- und Wechselwirkung verwandter Gemüther. Denn tief ist im teutschen Gemüthe der Sinn für edle Kunst überhaupt, und die ansprechendste derselben, die schöne Kunst der Töne, begründet; und wird auch, in andern Ländern, und vorzüglich in deren Hauptstädten, zum Theil Mehr und Grösseres für die Kunst gethan, so scheint doch der Teutsche mehr in der Kunst, und diese selber in Teutschland Mehr und Grösseres gethan, und in den Charakter des Teutschen die tiefsten Wurzeln gesenkt zu haben.

Unter den verschiedenen Zweigen und Fächern der Kunst, welche sich der Betrachtung der Reihe nach darbieten, glaube ich mit dem Institute der teutschen Oper beginnen zu müssen: letzteres aus dem Grunde, weil dieser Musikgattung, wie sehr man diese Ansicht paradox schelten mag, am Ende doch allemal der Vorrang als Erste Gattung gebührt. Denn nur die Bühne ist das Feld, wo die Tonsprache eigentlich und wirklich als Sprache und täuschend unmittelbar ins Leben verwebt erscheint; und ist es wahr, dass der Vocalmusik der Rang vor der blos instrumentalen gebührt, so steht gewiss, aus glei-

chem Grunde, der szenischen Vocalmusik auch vor jeder anderen vocalen, von dem gesellschaftlichen Guitarrenliedchen an, bis zur grossen Concert-Arie, zur Cantate, zum Oratorium, und selbst zum musicalischen Hochamte hinauf, der Vorrang zu. Denn wie Wenig, wie matt ist die im Concert gesungene Arie, in Vergleichung gegen ebendasselbe Musikstück im Zusammenhange des Gegenstandes in scheinbar wirkliches Leben eingeflochten, — wie matt eine ganze Oper im Conzertsaal aufgeführt, — wie gering das Interesse eines Oratorium, gegen das scenische einer Oper, — wäre es auch nur schon darum, weil dort die Künstler nur als musicirende Personen vor uns sitzen und stehen, hier die Darstellenden sich als in Tönen lebende, in Tönen fühlende und sprechende Wesen, handelnd und leidend vor uns bewegen, über welcher täuschenden Wirklichkeit wir die Kunst vergessen und nur ihre Wirkung empfinden, indess jene Musizirenden uns immer an die Kunst als Kunst erinnern. Wenn nun eben dieser Vorwurf, wie nicht wohl zu läugnen, auch die kirchliche Musik trifft, so wird man es auch nicht mehr Blasphemie nennen, wenn ich, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, der Opernmusik auch über sie den Vorrang gebe. Ich sage: aus diesem und also rein aus dem künstlerischen Gesichtspunkte betrachtet. Zwar ist es, eben vom Standpunkte der Kunst aus gesehen, sehr richtig, dass es für diese keinen höheren, edleren und würdigeren, ja keinen artistisch günstigeren Gegenstand geben kann, als Anrufung

des höchsten Wesens, Gebet, was eben die Wesenheit der geistlichen oder sogenannten Kirchen-Musik bildet, — ja, dass fast kein Gegenstand würdiger und günstiger ist, in Tönen ausgesprochen zu werden, als die Stimmung und Empfindung eines sich zur Anbetung oder Anschauung des höchsten Wesens erhebenden Gemüthes: — allein ist denn Gebet der Oper, dieser Allumfassenden, fremd? und besitzen wir nicht die herrlichsten Proben dieser Art? — und kann es der Würde einer solchen Musik, kann es der Würde eines Gebetes schaden, dass es nicht blos hinter Notenpulten hervor, sondern aus dem Munde lebendig darstellender Personen ertönt? dass das Tonwerk als lebendiges Gemälde, nicht als bloser farbenloser Kupferstich oder Schattenriss, vor unsere Sinne tritt?

Doch genug und hier wohl schon zuviel über Rangordnung; kommen wir zur Sache selbst.

Die Sache selbst aber ist, dass im Fache der szenischen Musik in Teutschland allerdings Viel gethan ist. Wir besitzen mehre teutsche Opernbühnen ersten Ranges in Wien, in Berlin und sehr bedeutende in Darmstadt, Dresden, München, Stuttgard, auch in Cassel, Carlsruhe u. a. m., und mehre derselben, namentlich die in Wien, Dresden, München, werden insbesondere auch durch die Rivalität zugleich mit und neben ihnen bestehender italiänischer Operngesellschaften im Athem erhalten. Dass die erwähnten nicht, wie

Reliquie Hillers.

Johann Adam Hiller, hochverdient um die Kunst der Musik als Tonsetzer, Schriftsteller und Gesanglehrer, ist zwar weniger berühmt, als er es zu seyn verdiente, aber doch Allen bekannt, denen die musikalische Literatur der letzten dreissig Jahre des vorigen Jahrhunderts nicht ganz fremd ist, und von ihnen mit vollem Rechte hochgeachtet. Diesen wird die hier mitgetheilte Kleinigkeit, ein *Facsimile* der Handschrift Hillers, werth, und auch für Andere vielleicht nicht ohne Interesse seyn, da sie ein artiges Beispiel ist, wie man vor fünfzig Jahren harmlose Laune naiv in Wort und Ton aussprach. —

Ich fand das Blatt ganz zufällig unter alten Familienpapieren und kann die Aechtheit desselben verbürgen, indem ich in den Jahren 1793 bis 1796, als Alumnus der Leipziger Thomasschule, fast täglich Gelegenheit hatte, Handschriften des damaligen Cantor's und Musikdirektor's Hiller, meines verehrten Lehrers, vor Augen zu haben.

Weimar im Februar 1825.

Aug. Ferd. Häser.

Die heilige Cäcilie.

Herder hat, in der fünften Sammlung seiner zerstreuten Blätter, eine Rhapsodie über die heilige Cäcilie gegeben, die, wie alles, was aus diesem genialen Geiste hervorgegangen, viel tief Gedachtes und tief Empfundenes enthält. Nur das Räthsel, wie die heilige Jungfrau, welche der Musik nicht achtete, und ihre Gedanken davon abwendete, zur Schutzpatronin dieser Kunst geworden? vermochte er nicht zu lösen.

Und doch liegt der Schlüssel so nahe!

Nicht nur führt er selbst die Worte der Legende an: *Cantantibus organis illa in corde suo soli domino decantabat,**) sondern auch das herrliche Gemählde Raphaels, die fünf Heiligen, unter denen, als Hauptfigur, Cäcilie hervortritt.

Wer die Werke des göttlichen Jünglings von Urbino aufmerksam und mit empfänglichem Sinne betrachtet, dem kann unmöglich entgehen, dass kein andrer Künstler die innere Bedeutsamkeit eines Gegenstandes so klar und vollkommen erfasst habe, als eben dieser.

*) Nach *Surius: Cum esset symphonia instrumentorum, illa .... Deo psallibat;* d. h. Indess die Tonwerkzeuge klangen, stimmte sie zu Gott allein in ihrem Herzen Lobgesänge an, *Anm. d. Red.*

Wenn man die oben angeführte Stelle der Legende mit Aufmerksamkeit liest, und dabei an die Schutzpatronin der Musik denkt, so erscheint Raphaels Idee als das Ey des Kolumbus. (Darin zeigt sich eben der Genius, dass er die Beziehung der Dinge, welche oft dem gemeinen Auge, gerade ihrer Affinität wegen, gar leicht entgeht, auf den ersten Blick zu entdecken weiss.)

Cäcilie war verlobt, allein ihr ganzes Wesen wendete sich ab von der Erde und nach dem Himmel hin. Schon erklang die hochzeitliche Musik, doch ganz andere Harmonieen tönten der Jungfrau von jenseits herüber. Raum und Zeit mochten ihrem unendlichen Sehnen nicht genügen, und das Irdische konnte ein Gemüth nicht reizen, das sich zu rein fühlte für die Sinnenwelt. So fasste Raphael die Idee zu seinem unsterblichen Bilde, und rechtfertigte damit die Wahl der Kirche, diese Verächterin der weltlichen Musik zur Schirmheiligen der höheren, der himmlischen Kunst zu erheben. Cäcilie ist vom Mahler in dem Momente dargestellt, wo sie die musikalischen Instrumente zerbricht und mit Füssen tritt, während eine Glorie von Engeln über ihr schwebt, und viel herrlichere Töne, wie sie kein sterbliches Ohr sonst vernommen, ihre Seele empor tragen.

Al. Schreiber.

Teutschland
im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts.

Betrachtungen
eines
Musikfreundes. *)

Das Jahrhundert steht im ersten Viertel; — in welchem Mondeszeichen steht wohl unsere Kunst? und wie weit hat sie noch hin bis zum vollen Lichte? —

Es ist mir und, meines Wissens, auch den meisten anderen Menschen, nun einmal eigen, am Schlusse eines irgend bedeutenden Zeitabschnittes, denselben betrachtend ins Gesicht zu fassen, um sich bewusst zu werden, was während desselben geschehen, was geleistet worden, und wohin es bis jetzo gekommen. Das erste Viertheil eines neuen Jahrhunderts ist aber ohne Zweifel ein hinreichend bedeutender Zeitabschnitt, um zur Anstellung von Betrachtungen vorerwähnter Gattung zu veranlassen.

Freilich! Was heisst ein neues Jahrhundert? — mit jeder Sekunde beginnt ja ein neues, und mit grösserem Rechte und tieferer Bedeutung, als nach dem Kalenderjahre, zählt sich eine neue Aera von jedem ersten Funken, den irgend ein vom

*) Ursprünglich für eine ausländische Schrift (die schon wieder eingegangene *European review*) bestimmt, und daher manches uns Teutschen Bekannte mit aufzählend, was jedoch, ohne die Zusammenstellung zu zerreissen, nicht wohl ganz ausgelassen sondern nur abgekürzt werden konnte.

Genius Begabter in die Seelen der Zeitgenossen wirft. Doch auch das gemeine prosaische Kalenderjahr ist beachtenswerth genug (ohne es kämen wir alle ja auch mit Einmal um unsere Neujahrs- und Christkindchens-, Geburts- und Namens-, Sieges- und Trauerfeste u. s. w. u. s. w. — und wer mögte das?) — und eben darum erscheint mir denn auch das gemeine Kalenderjahrhundert als hinreichend bedeutsame Veranlassung, mich, am Schlusse seines ersten Quartals, nach seinen Ergebnissen umzusehen und mir den gegenwärtigen Zustand der Kunst im teutschen Vaterlande mit einem Überblicke zu vergegenwärtigen.

Und zwar soll dieser Überblick mehr nur ein historisch betrachtender sein, als ein umfassend kritischer, indem es mir jetzt mehr nur darum zu thun ist, mir das, was und wie es in Teutschland in unserer Zeitepoche besteht, thatsächlich zu vergegenwärtigen und zusammenzustellen, als gerade über jeden dem Blicke sich darbietenden Gegenstand raisonirende Erörterungen zu liefern.

Nicht ohne Grund darf man unser Zeitalter die goldene Zeit der Tonkunst nennen.

Ich will dieses nicht eben in dem Sinne gesagt haben, als stehe die Kunst selbst in unserer Zeit auf höchster Stufe der Vollkommenheit: — denn da mögte ich's mit der zahlreichen Zunft derjenigen aufnehmen müssen, welche sich so wohl darin gefallen, über Gesunkenheit und Verfall unserer Zeit und Kunst

zu deklamiren *) und dem ausgeflogenen Adler Rückkehr ins enge Nest zu predigen. — Nein! ich will hier diesen Streitpunkt unberührt lassen, und meine obige Phrase nur dahin verstanden wissen, dass in unserer Zeit der Sinn vorzüglich für Tonkunst sehr allgemein verbreitet und recht warm ins Leben der Zeitgenossen verwachsen ist — kurz, dass Musik in unsern Tagen mehr, als vielleicht jemal der Fall gewesen, geliebt, empfunden, gepflegt und unterstützt wird, und kurz, ein Gegenstand des allgemeinsten Interesse geworden ist. Ja ich kenne Städte und Gegenden, woselbst dieses Interesse sich in solchem Grade, und so ordentlich ausschliessend, der Gemüther der gesammten Einwohnerschaft bemächtigt hat, dass man dort beinahe kein anderes Gespräch mehr hört, als von ihrer Oper und ihrem Concerte etc., wo selbst der Sinn für jedes andere menschliche und bürgerliche Interesse vom Musikschwindel benebelt und in Schatten gestellt erscheint, und nicht Viel fehlte, dass, auf gut Abderitisch, der grösste Trillerschläger auch nothwendig den ersten Anspruch auf die Bürgermeisterwahl hätte. — Solche Beobachtungen sind nun freilich die Kehrseite, wie jede Übertreibung die Kehrseite des Guten ist; denn nur einzelne Erwählte sollen ganz in der Kunst leben, ein mu-

*) Mit Andern strit ich öfter schon, und eifre stets,
Wenn irgend Wer vermeinet, dass bei Sterblichen
Die Zahl des Bösen grösser als des Guten sei.
Das Gegentheil von Diesem hab ich stets geglaubt:
Der Menschen Segen überwiegt das Schädliche.
Euripides, Die Flehenden, V. 173-177.

aikalischer Staat aber wäre ein Abdera, und eine in solchem Sinne musikdurchdrungene Stadt ist eines: — aber das ist es ja nicht, was ich als erfreulich für die Kunst und für die Gesellschaft erwähnen wollte, sondern dass Sinn und Empfänglichkeit und Theilnahme für das Schöne und Edle überhaupt und für die Tonkunst insbesondere, in unsern Zeiten zwar nicht ausschliesslich, aber doch sehr allgemein unter den civilisirten Ständen verbreitet ist.

Was ich hier vom Kunstsinne unserer Zeit überhaupt sage, gilt aber insbesondere auch, und selbst vorzüglich, von unserm Teutschland. Denn dass im Fache der Tonkunst uns Teutschen der Rang vor andern Nationen unserer Zeit gebührt, braucht nicht erst ein Teutscher zu behaupten, indem dieses uns von Rivalen selbst zugestanden wird. Teutschland ist das Vaterland, welches dem Himmel der Musik Sonnen und Sterne allererster Grösse gegeben. Von uns hat England seinen Händel, Frankreich seinen Gluck, Italien seinen Simon Meyer empfangen, die Welt ihre Mozart und Haydn; und auch neuerlichst sind nochlebende teutsche Tondichter die Bewunderung der civilisirten Erde; und wird nicht auch unserm C. M. v. Weber England bald den seinigen nennen wollen?

Aber auch nicht dieser ausgezeichneten Lichter allein dürfen wir uns rühmen, nicht glänzen sie als einzelner hoher Schmuck einer sonst

unbedeutenden Masse, nicht stehen sie als vereinzelte Prachtblumen, durch Zufall einer sonst blumenarmen Flur entsprossen, zwischen unwerthen Nachbarpflanzen, sondern gezeugt und ernährt von einem ihrer würdigen, ihrem Gedeihen zusagenden heimischen Boden und herangebildet durch die Umgebung, durch die Ein- und Wechselwirkung verwandter Gemüther. Denn tief ist im teutschen Gemüthe der Sinn für edle Kunst überhaupt, und die ansprechendste derselben, die schöne Kunst der Töne, begründet; und wird auch, in andern Ländern, und vorzüglich in deren Hauptstädten, zum Theil Mehr und Grösseres für die Kunst gethan, so scheint doch der Teutsche mehr in der Kunst, und diese selber in Teutschland Mehr und Grösseres gethan, und in den Charakter des Teutschen die tiefsten Wurzeln gesenkt zu haben.

Unter den verschiedenen Zweigen und Fächern der Kunst, welche sich der Betrachtung der Reihe nach darbieten, glaube ich mit dem Institute der teutschen Oper beginnen zu müssen: letzteres aus dem Grunde, weil dieser Musikgattung, wie sehr man diese Ansicht paradox schelten mag, am Ende doch allemal der Vorrang als Erste Gattung gebührt. Denn nur die Bühne ist das Feld, wo die Tonsprache eigentlich und wirklich als Sprache und täuschend unmittelbar ins Leben verwebt erscheint; und ist es wahr, dass der Vocalmusik der Rang vor der blos instrumentalen gebührt, so steht gewiss, aus glei-

chem Grunde, der szenischen Vocalmusik auch vor jeder anderen vocalen, von dem gesellschaftlichen Guitarrenliedchen an, bis zur grossen Concert-Arie, zur Cantate, zum Oratorium, und selbst zum musicalischen Hochamte hinauf, der Vorrang zu. Denn wie Wenig, wie matt ist die im Concert gesungene Arie, in Vergleichung gegen ebendasselbe Musikstück im Zusammenhange des Gegenstandes in scheinbar wirkliches Leben eingeflochten, — wie matt eine ganze Oper im Conzertsaal aufgeführt, — wie gering das Interesse eines Oratorium, gegen das scenische einer Oper, — wäre es auch nur schon darum, weil dort die Künstler nur als musicirende Personen vor uns sitzen und stehen, hier die Darstellenden sich als in Tönen lebende, in Tönen fühlende und sprechende Wesen, handelnd und leidend vor uns bewegen, über welcher täuschenden Wirklichkeit wir die Kunst vergessen und nur ihre Wirkung empfinden, indess jene Musizirenden uns immer an die Kunst als Kunst erinnern. Wenn nun eben dieser Vorwurf, wie nicht wohl zu läugnen, auch die kirchliche Musik trifft, so wird man es auch nicht mehr Blasphemie nennen, wenn ich, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, der Opernmusik auch über sie den Vorrang gebe. Ich sage: aus diesem und also rein aus dem künstlerischen Gesichtspunkte betrachtet. Zwar ist es, eben vom Standpunkte der Kunst aus gesehen, sehr richtig, dass es für diese keinen höheren, edleren und würdigeren, ja keinen artistisch günstigeren Gegenstand geben kann, als Anrufung

des höchsten Wesens, Gebet, was eben die Wesenheit der geistlichen oder sogenannten Kirchen-Musik bildet, — ja, dass fast kein Gegenstand würdiger und günstiger ist, in Tönen ausgesprochen zu werden, als die Stimmung und Empfindung eines sich zur Anbetung oder Anschauung des höchsten Wesens erhebenden Gemüthes: — allein ist denn Gebet der Oper, dieser Allumfassenden, fremd? und besitzen wir nicht die herrlichsten Proben dieser Art? — und kann es der Würde einer solchen Musik, kann es der Würde eines Gebetes schaden, dass es nicht blos hinter Notenpulten hervor, sondern aus dem Munde lebendig darstellender Personen ertönt? dass das Tonwerk als lebendiges Gemälde, nicht als bloser farbenloser Kupferstich oder Schattenriss, vor unsere Sinne tritt?

Doch genug und hier wohl schon zuviel über Rangordnung; kommen wir zur Sache selbst.

Die Sache selbst aber ist, dass im Fache der szenischen Musik in Teutschland allerdings Viel gethan ist. Wir besitzen mehre teutsche Opernbühnen ersten Ranges in Wien, in Berlin und sehr bedeutende in Darmstadt, Dresden, München, Stuttgard, auch in Cassel, Carlsruhe u. a. m., und mehre derselben, namentlich die in Wien, Dresden, München, werden insbesondere auch durch die Rivalität zugleich mit und neben ihnen bestehender italiänischer Operngesellschaften im Athem erhalten. Dass die erwähnten nicht, wie

in andern Ländern, in Einer Hauptstadt zusammengedrängten, sondern auf verschiedenen Punkten über Teutschland verbreiteten musikalischen Hochschulen, für allseitige Ausbreitung der Kunstbildung von entschiedenstem Vortheile sein müssen, ist eben so wenig zu verkennen, als diese Bemerkung neu ist. — Was diese grossen Bühnen im grösseren Maasstabe wirken, wird durch das thätige Nachstreben einer grossen Anzahl ähnlicher Bühnen, zum Theil nur wenig verjüngten Masstabes, z. B. in Leipzig, Hamburg, Frankfurt, Königsberg, und noch vieler anderen, in minder ausgebreiteten Kreisen gewirkt; und ohne Zweifel in dieser vielseitigen Verbreitung der Kunst liegt der Grund, dass Teutschland die grossen Operncomponisten erzeugen und erziehen konnte, welche sein Stolz und die Bewunderung der Welt sind, — sie erziehen konnte unter den sonst allerungünstigsten Umständen, indem in Teutschland den Componisten einer Oper ein so ganz überaus kärglicher, durch keine Gesetzgebung ihm gesicherter Lohn erwartet, indess in anderen Ländern, namentlich in dem hierin so viel weiseren Frankreich, schon eine einzige gelungene Oper dem Tondichter eine wohlhabende Existenz einbringen kann. *)

*) Wie selbst das blose Druckenlassen des vom Verfasser selbst noch nicht in Druck gegebenen Manuscriptes einer teutschen Oper in Frankreich dem Herausgeber des solchergestalt erworbenen teutschen Werkes Rosen (nämlich baare, klingende) einbringen und ihm, dem ..... Erwerber dieses fremden Gutes, die französischen *droits d'Auteur* sichern kann, davon findet man einen recht fühlbaren und wahrhaft ärgerlichen Beleg in dem weiter unten mitgetheilt werdenden Artikel *Robin de Bois.* *A. d. V.*

So einleuchtend und froh erhebend obige Betrachtungen an sich selber sind, eben so hoch erfreulich ist es auch, die Wahrheit derselben, und die Stufe zu welcher die teutsche Muse sich ganz und allein aus eigener innerer Kraft zu einer gewissen Primatie erhoben hat, nicht von dem kunstsinnigen Theile unserer eigenen Nation allein, sondern auch von mehr als Einer fremden Nation durch Wort und That, anerkannt zu sehen. Ich meine den Sieg, welchen auch in neuesten Zeiten die teutsche Tonkunst über ihre italiänische Rivalin feiert. Man denke an *Rossini* und — *Weber*.

Verklungen sind, so hört man schon seit geraumer Zeit nicht allein aus den Donaugegenden, sondern neuerlichst auch von den Ufern der Themse und selbst der Seine her, — verklungen sind die Sirenen-Gesänge des zauberreichen Italiäners; — nicht mehr strömt und drängt sich Alles was Ohren hat zu der Bühne, von welcher er die Zuckerplätzchen seiner süssen Weisen mit vollen Händen unter das Volk ausstreut; man fängt an, der gezuckerten Kost satt zu werden, und sehnt sich nach einer kraftvolleren Nahrung: — eine neue Bestätigung der grossen Salomonischen Wahrheit, dass alles Irdische eitel und vergänglich ist, und um so vergänglicher, je irdischer es ist, d. h. je mehr auf das blos Sinnliche berechnet! Denn offenbar liegt die Ursache, warum Rossinis Tonwerke, bei allem Reize, der ihnen unläugbar inwohnet, doch so wenig auf die Dauer

verhaltig sind, hauptsächlich darin, dass sie grösstentheils und vornehmlich blos auf Sinnenreiz, nicht auf Seele und Gemüth berechnet, und darum, man mögte sagen, nicht vom Himmel sind, sondern nur indisch, weltlich, sinnlich, eitel.

Ich hoffe nicht, dass man mich, nach meinen vorstehenden Äusserungen, für einen Verächter des Zeitlichen halten wird, für einen Anhänger derjenigen Kunstschule, welche überall nur auf strengste Correctheit in technischer und ästhetischer Hinsicht hingearbeitet wissen will, und für das sinnlich Schöne, für den Reiz schöner Klänge, süsser Töne und blos reizender Melodieen geradezu taub ist, oder wenigstens es zu seyn gar wohlgefällig affektirt, sich gar weise dünkend in der Hülle solcher Superklugheit. Wer mich für einen solchen Kostverächter halten wollte, würde sich über die Masen irren, indem vielleicht Niemand den wahren Werth des sinnlich Reizenden in der Kunst lebhafter anerkennt, als gerade ich.

Denn ich habe ja schon früher öffentlich die Behauptung als mein Glaubensbekenntnis ausgesprochen, und wiederhole sie auch hier, dass die Tonkunst ihren Ursprung zunächst keineswegs im menschlichen Herzen und Gemüthe, sondern nur im Ohre gehabt haben kann, dass erst die Empfänglichkeit des Gehörsinnes für den Reiz der Töne, lediglich als Sinnenreiz, geweckt werden und sich wenigstens bis zu einem gewissen Grade entwickeln musste, eh die sympathetische Ver-

wandtschaft und gleichsam magische Verbindung zwischen dem Gehöre und dem Herzen erwachen, wirksam werden und sich ausbilden konnte. *) Allein so wahr dieses alles auch ist, so erscheint darum das sinnlich Ansprechende doch hauptsächlich nur schätzenswerth als Mittel zum höheren Zwecke der Kunst, nicht aber als Zweck an sich selbst. Rossini aber — und dies fängt nachgerade an, allgemein genug anerkannt zu werden, — Rossini thut, als wahrer Nasias Klingsohr, hierin fast überall des Guten zu viel.

Darum konnte freilich auch Rossini's Tongebilden zwar ein grosses zahlreiches Publicum nicht fehlen, und die elektrischen Schläge seiner Leier durchzucken weithin die homogene Masse: denn Sinne, Sinnlichkeit, und Wohlgefallen an lieblichem Sinnenkitzel, besitzen wir Alle, und also nicht allein die erwähnten noch niedrig Stehenden, sondern natürlich auch die Besseren und Besten: und warum sollten also auch diese, obgleich sie sich durch seine Tondichtungen freilich nicht erhoben, nicht erbaut finden können, warum sollten sie darum doch ihm, dem allerwürdigsten Mitgliede der Sirenenzunft und höchsten Ideal eines wohlgefälligen Tonspielers, ihm, der auch ihnen manche angenehme Sensation verschafft, — warum, sag ich noch einmal, sollten auch diese Besseren es ihm nicht mitunter verzeihen und nachsehen, dass er sich den Inhalt und Charakter

*) *Cäcilia* 1. Bd. (Heft 4.) S. 325.

seines Gegenstandes, den Sinn der zu singenden Worte, so wenig kümmern lässt.

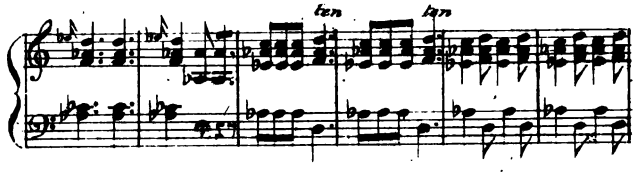
Als Gegensatz und Gegenbild zu der vorstehenden Charakterisirung der rossinischen und überhaupt der sogenannten italiänischen, d. h. vorwaltend sinnlichen Tondichtungsweise, will ich keineswegs eine andere, in neuesten Zeiten aufgekommene, gerade entgegengesetzte Manier als Muster aufstellen, nämlich diejenige, aus einem Überbieten der sogenannten französischen Manier entsprungene, welche, weit entfernt, Alles nur fürs Ohr thun zu wollen, vielmehr nur für den Geist ihres Gedichtes Alles zu thun strebt, und daher, im Gegensatze der sinnlichen, die intellectuelle Schule heissen könnte, welche aber nur auch ihrerseits des Guten, welches bei ihr oft nur das kalt und trocken Richtige ist, zu Viel thut. — Wahrlich, weder die eine, noch die andere dieser einander entgegengesetzten, aber sämmtlich einseitigen, und eben darum der allseitigen Natur hoher Kunst fremden Schulen kann zum wahren Heile, zur Erzeugung wahrhaft schöner Kunstwerke führen, — und eben so wenig diejenige, welche, dem meistentheils sehr mit Unrecht als golden gepriesenen Sprüchlein zufolge, zwischen beiden Extremen fein die Mittelstrasse hält, und demgemäss Weniger als erstere für die Sinne, und doch auch für den Verstand Weniger als die letztere thut. Nein! (ich wiederhole auch hier meine schon früher geäusserte Behauptung) auch nicht solche Mitteldinge sind und erzeugen das wahrhaft Schöne, sondern

vielmehr nur diejenigen glücklich Begabten, welche das Ohr zauberisch zu vergnügen und ganz zu gewinnen wissen, ohne der ästhetischen Wahrheit abtrünnig zu werden, und diese heilig zu halten verstehen, ohne diesem Heiligen das Zeitliche opfern, die Sinnenlust und den Reiz der Anmuth und Lieblichkeit, als wären diese Dinge vom Bösen, von sich werfen zu müssen.

Das ist es aber eben, was sich als das Charakterische der Compositionen unsers C. M. v. Weber auszeichnet, und sich vorzüglich in seinem Freischütz erst recht vorwaltend ausgesprochen hat, dass seine Tondichtungen überall Wahrheit des Ausdruckes mit der ansprechendsten Anmuth fliessender, ja selbst populärer Melodieen und süssem Harmonieenzauber einen. Diese Einigung, dies gleichzeitige Erfüllen der beiden Aufgaben des materiellen, wie des geistigen Sinnes, dieses wahre *utile dulci*, ist offenbar der Talismann, durch welchen es ihm gelingt, uns nicht allein gleich bei der ersten Bekanntschaft so lieb zu werden, sondern auch auf die Dauer uns so werth zu bleiben, und so den Beweis zu liefern, dass, auch ohne das Höhere zu vernachlässigen, sich doch ein grosses Publikum nicht allein gewinnen, sondern dass es sich gerade nur auf diese Weise erst recht fest halten lässt.

Dieses, und dabei insbesondere eine gewisse, diesem Tondichter ganz eigenthümliche Frische des Characters seiner Tonstücke (wie sie

sich unter andern in den Chören der Jäger, — wie im Chor der Jungfrauen, — in Agathens Jubel, wie in Caspers Schelmenliedlein ausspricht) und ein gewisses lyrisch schwärmendes Etwas, (wie es z. B. im Sange der Hörner zu Anfang der Ouvertüre, in der *Cavatletta* der Arie des Max, in Agathens beiden Scenen weht), übrigens mitunter am rechten Platze das Einstreuen pikanter Sonderbarkeiten, wie z. B. der grässlichen und sehr absichtlich fast peinlich abscheulichen Akkordefolgen des gespenstigen wilden Jäger-Heeres in der mitternächtigen Waldschlucht:



— des wahrhaft possenhaften Charakters des burlesken Marsches der Dorfmusikanten, mit den schnurrig schnurrenden Rumpel- und polnischen Bocks-Bässen, den mager gellenden G-Hörnlein und der Einen D-Trompete!! zwischen den obsoleten steifen Altvatersweisen der dünndarmigen Geigen *) u. dgl. — diese zum anziehenden Gan-

*) An mehreren Orten wird dieser Marsch von der ganzen Masse des, an den breiten gewichtigen Styl eines Titusmarsches gewöhnten Orchesters aufgeführt, wo dann, wie ich selbst oft genug gehört, Kenner nicht ermangeln, in der Composition eine Reminiszens aus Mozarts Titusmarsch zu entdecken. — Es mag jene Einrichtung und über-

zen verschmolzenen, so manchfaltigen, theils lieblichen, theils ergreifenden, theils pikanten Motive sind es, durch welche der Freischütz Lieblings- und gleichsam Nationaloper mehr als Einer Nation geworden ist, selbst denen zu Trotz, welche sie an ihrer schwächeren Seite, an der Fabel des Stückes, und in sofern auch mit mehr Erfolg, anzugreifen gewusst, indem sie über mystischen Un- und Nichtsinn, über Teufelsspuck u. dgl. spötteln, und hierin denn freilich den Beifall aller derjenigen für sich haben, welche im Samiel nichts Poetischeres zu ahnen verstehen, als den modernen leibhaftigen Teufel, — in Mozarts Königin der Nacht etwa seine Grossmutter, in der Papagena eben ein Mädchen in Federkleidern, u. dgl.

Ist es mir gelungen, durch vorstehende Beleuchtungen die Eigenthümlichkeiten der bespro-

---

haupt das möglichste Vermeiden der Nebenmusiken *sul palco*, auch auf guten und achtbaren Gründen beruhen: ich jedoch gestehe gern, hätte ich den Freischütz aufzuführen, ich würde diesen komischen Bauernaufzug, dies Seitenstück zu Mozarts Musikalischem Spass, diese Ostadische Bauernwirthschaft, diese leichte musikalische Carikatur und Groteske, durchaus nur von möglichst wenigen Geigen und Einem einzigen Contrabass, versteht sich ohne Violoncell, abspielen lassen, und zwar nicht nur unbedenklich *sul palco*, auf der Bühne selbst, wie dies auch auf den meisten Bühnen wirklich zu geschehen pflegt, sondern allenfalls wohl gar von ordinären, nur nicht gerade falsch geigenden, Stadtmusikanten, deren eigenthümliche, keinem kunstgerechten Geiger erreichbare Spielart hier grade an ihrer Stelle und dem Colorit und der Haltung der Szene gewiss nicht unangemessen erscheinen dürfte.
Anm. d. Verf.

chenen beiden Meister treu zu\charakterisiren, so ist dadurch die Erscheinung, von deren Betrachtung ich ursprünglich ausgegangen, und die Ursache erklärt, ja nicht allein erklärt, sondern auch gerechtfertigt, dass nämlich der bessere Theil des Publicums, dessen intellectuelle Superiorität am Ende denn doch den subordinirten Tross der geistig Schwächeren mit sich fort und hinanzieht, sich täglich mehr von dem blos sinnlich reizenden Geklingel ab, wieder zum gehaltvolleren Älteren und Neueren, zu unserm Mozart und seinen Geistesverwandten, zurückneigt, und da nun doch einmal, neben dem als klassisch anerkannt Vorhandenen, immer auch wieder Neueres frisch emporblühen muss, unter diesem Neueren grade die Tongebilde unsers C. M. Weber an die Tagesordnung gebracht hat, so dass sein Freischütz nicht allein in Paris von allen Kunstfreunden bewundert wird, und nicht nur auf allen dortigen, sondern auch schon seit längerer Zeit auf allen Londner Bühnen ein stehender Artikel geworden ist, und auf bevorstehendes Frühjahr der Ankunft Webers in London, um dort eine Oper (Oberon, Gedicht von Blanchet) für das Cov. Gard. Theater zu schreiben, als einem Festtage der brittischen Bühne entgegengesehen wird.

Doch genug von Theatermusik! —

Blicken wir von der Scene auf die Kirche herüber, so fällt unser Auge allerdings auf weniger Erfreuliche. Durch die in neueren Zeiten

eingetretene Säcularisation so vieler geistlichen Institute, so vieler reichen Bisthümer, Abteien, Prälaturen, Stifte, Klöster u. dgl. ist das Feld, auf welchem diese Classe von Musik vordem in freudigster Blüthe stand, nunmehr grösstentheils verarmt. Die Capellen sind eingegangen, ihr Personal ins Opernhaus herübergezogen, und von dem, fortwährend unter dem Titel der Hofcapelle bestehenden Opern- oder sonstigen Hofmusikpersonal wird nur an wenigen Orten noch zuweilen Etwas im Fache der Kirchenmusik gethan. Was an anderen Orten geleistet wird, beruht gewöhnlich auf freiwilligen Zusammen- und Zuschüssen von Religions- oder Musikfreunden, und mitunter sogar grösstentheils auf activer Mitwirkung unzuverlässiger Dilettanten. Im Ganzen wird wohl das Erheblichste für die Erhebung des Cultus durch Musik noch in Wien, München und Dresden geleistet.

So wenig erfreulich dieser Theil unserer Betrachtungen ist, eben so wenig ist es ermunternd für die Tonsetzer unserer Nation und überhaupt unserer Zeit, dass der Geschmack, mitunter auch die Mode und der gute Ton dieser Zeit, sich mit so überwiegender Vorliebe zu den Werken früherer Jahrhunderte neigt, und zwar so ausschliesslich und, dem Urtheile mancher Tongelehrten zufolge, so sehr mit Recht, dass, vor dem modernen Bestreben, nur möglichst viele jener alten, als einzig und allein gut und schön gepriesenen Kunstwerke zur Aufführung zu bringen, Neuere gar nicht mehr zum Gehör gelangen können.

Rechnet man nun zusammen, dass, unter den vorhin erwähnten Umständen, nämlich bei der auf kaum ein Zehntel gegen vorhin herabgesunkenen Anzahl der Institute für Kirchenmusik überhaupt, die Gelegenheit, eine Kirchencomposition zur Aufführung gebracht zu hören, unendlich vermindert worden ist, und dass auch diese wenigen übrigbleibenden Gelegenheiten durch das fast ausschliessliche Hervorziehen der Werke des Alterthums noch grösstentheils absorbirt werden; — so sind dies freilich sehr trostarme Aussichten für jeden Kirchencomponisten, der das Unglück hat, nicht schon vor etlichen Jahrhunderten mit Tod abgegangen zu sein.

Weg mit dem Blick von dieser Schattenseite des Kunstzustandes unserer Zeit! — Wenden wir ihn dafür, um wieder froh und stolz zu werden, auf die glänzende Schaar von Kirchencomponisten, deren Vaterland unser Teutschland — grösstentheils innerhalb Eines Jahrhunderts — gewesen. Erinnern wir uns, um nur die Bekannteren, wenn auch nicht alle Ausgezeichnete und Auszeichnenswerthe zu nennen — erinnern wir uns, sag ich, der Namen: Aibler, André, Bach, Beethoven *), Berens, Bergt, Danzi, Fasch, Fux, Gänsbacher, Gluck, Graun, Händel, Häser, Haslinger, Hasse, Haydn, Hiller, Hummel, Klein, Knecht, Krom-

*) Seine neueste und in jeder Hinsicht grösste Missa ist so eben, in Partitur und in einem, von unserm trefflichen Rink, mit Liebe und Sorgfalt, gefertigten Clavierauszuge, bei B. Schott in Mainz unter der Presse. *Anm. d. Red.*

mer, Kruft, Leidesdorf, Mozart, Naumann, Neukomm, Reichard, Riemer, Rink, Romberg, Schicht, Schneider, Schulz, Seyfried, Spohr, Stadler, Stunz, Thielemann, Tomascheck, Türk, Vogler, Weber, Winter, Zelter, Zumsteg u. a. m.

Wenden wir das Auge nun auch auf den jetzigen Zustand der sogenannten Kammer- oder Concertmusik, so sehen wir auch in Teutschland das Interesse des Publicums für das Institut der sogenannten Vocal- und Instrumental-Concerte, durch die überwiegende Neigung zur Oper, in neuester Zeit einigermasen gesunken. — Und eben dies ist in gewissem Betrachte der Fall in Ansehung der sogenannten Oratorien, (welche allerdings, sie werden nun im Concertsaal oder im Local einer Kirche, dort als weltliches, hier als geistliches Concert aufgeführt, doch allemal, da sie weder für die Scene, noch zur Feier des Gottesdienstes bestimmt sind, zur Classe der Concertmusik gezählt werden können.) Am allerwenigsten mag man, — und dies ist wohl ein charakteristisches Zeichen der Zeit — jetzt noch die Production von Instrumentalconcerto's der Virtuosen anhören, es wäre denn hier und da einmal von einem höchst ausgezeichneten; und jedenfalls neigt man sich weit mehr zum Gesange; welcher Neigung zufolge denn seit einiger Zeit fast in allen teutschen Städten die Musikfreunde sich zu sogenannten Gesangvereinen verbunden haben und noch täglich neu verbinden, um vor-

zügliche Gesangcompositionen, mitunter mit sehr zahlreicher Besetzung und mit recht künstlerisch ernstem Streben, aufzuführen, und deren Leistungen nicht selten einen bedeutenden Grad von Vollendung erreichen.

In noch grösserem Masstabe leisten Ebendasselbe, seit etwa einem Jahrzehent und drüber, die sogenannten grossen Musikvereine oder Musikfeste, zu welchen Künstler und Kunstfreunde ganzer Gegenden sich auf Einem Punkte versammeln, um durch vereinte Kräfte grosse Tonwerke, Oratorien und Symphonieen, mit möglichst starker Besetzung aufzuführen, wie z. B. die Gesellschaft der Musikfreunde des östreichischen Kaiserstaates, welche im Jahre 1812 damit angefangen, Händels Alexander-Fest mit einer Besetzung von 595 Personen aufzuführen, und seitdem noch riesenhaftere Fortschritte gemacht hat, welchen seine Brüder, der sogenannte Thüringer Musikverein, — der alljährige Niederrheinische, — der jetzt eingegangene Rheinische, — auch der permanente Schweizersche, und noch mehre, zum Theil bedeutende, nicht ohne Glück nachstreben.

Dies Alles, diese Neigung zum vollstimmigen Gesange, und zwar vorzüglich zum ernsten, grossartigen, gediegenen, und selbst die obenerwähnte gewisse Erkältung und Gleichgültigkeit für Tonspielkünste, — dies alles, age ich, bewährt jedenfalls einen wahren Ernst des Kunstsinnes, ei-

ne wahre Tendenz zum Guten und Besten *); — und daran erkennt man denn die Nation, von der die Welt das Beste was sie im hier befraglichen Fache besitzt, empfangen hat. — Dieses letztere können wir wohl ohne Ruhmredigkeit sagen; denn, um nur von Instrumentalmusik zu reden: welche andere Nation hat Etwas den Sympho-

---

*) Bezeichnend für den jetzigen Standpunkt des Geschmackes des teutschen Kunstpublicums ist die nachstehende uns von einem anderen Literaturfreunde mitgetheilte, wenn gleich nicht grade durchgängig erfreuliche Übersicht der in dem neuesten Leipziger Ostermesskataloge ausgebotenen Musikalien.

Vocalmusik: Kirchenstücke 76 Artikel; — Mehrstimmige Gesänge 90 Artikel; — Neue Opern in vollständigen Clavierauszügen 8 Stück, (Aubers *Neige* in 3 Ausgaben, seine Leocadie, Fioravanti's *Cantatrici villanelle*, Spontini's Olimpia, Kanne's Lindane, Marschners Holzdieb, Mercadante's Elisa, Rombergs Scipio.

Instrumentalmusik: 3 Symphonieen, namentlich Beethovens Op. 125, Küfner Op. 150, Ries Op. 90; — 10 Ouvertüren; — 25 Concerto's mit Orchesterbegleitung; — 36 Nummern Variationen mit Orchesterbegleitung; — 32 Nummern Polonaisen, Rondeaux, u. dergl. mit Orchesterbegl.; — 151 vierhändige Claviersachen, dabei 20 Artikel Tänze, 14 Art. Variationen, 70 Artikel Arrangements, 16 Artikel Märsche und Polonoisen, (also kaum 40 Originalwerke. Onslow's Sonata à 4 m. ursprünglich in Paris verlegt, ist in sieben teutschen Verlaghandlungen nachgestochen worden); 238 Solostücke f. Clavier, dabei von Originalwerken 106, nämlich meist Rondo's und sogenannte Fantasieen; der Rest besteht in Arrangements, Nachstichen und neuen Auflagen; — 114 Variationen für Clavier ohne Begleitung, (merklich weniger als in vorderen Jahren); — 210 Tänze für Pianoforte, meist Sammlungen von 12 bis 24 Stücken, im Durchschnitt wenigstens 1000 Tänze. (Übrigens befinden sich unter den Claviersachen 13 von J. B. Cramer, 30 von Czerny, 44 von Kalkbrenner, 18 von Moscheles, 30 von Ries).

Generalbassschulen 5 Stück, von Ebhard, Engler, Knecht, Simon, Türk, worunter drei neu abgedruckte. *D. Red.*

nieen unserer Haydn und Mozart gegenüberzustellen? oder den noch kühner gesteigerten des grossen Heros der Instrumentalmusik unserer Zeiten, unseres Beethoven, dessen letzte (so eben bei Schott in Mainz in Stimmen und in Partitur erscheinende) grosse Symphonie mit Chören sogar auf den ominösen höchsten Culminations- und Wendepunct dieses Faches der Tondichtung hinzudeuten scheint. Welche Nation, ich wiederhole es, hat diesen Instrumentalwerken unserer grossen Meister Etwas an die Seite zu stellen? — oder auch nur ihren Violinquartetten und Quintetten, Sonaten u. s. w.? — und sind nicht Händels und Haydns Oratorien (mehre die würdig wären neben diesen genannt zu werden, namentlich Mozarts, Händels, Beethovens, Fr. Schneiders und Spohrs, Webers und noch manche andere mehr, brauche ich gar nicht in die Wagschale zu legen) — sind nicht all diese unser teutsches Nationaleigenthum? —

Wollen wir, nachdem unsere vorstehenden Betrachtungen erst die Operbühne, dann die Kirche, und zuletzt den Concertsal durchwandert, uns nun auch nach den musikalischen Lehr- und Bildungs-Anstalten in Teutschland umsehen, so findet freilich hier unser Auge Nichts, was sich Italiens Conservatorien, oder gar dem systematischen Pariser *conservatoire* an die Seite stellen liesse (denn selbst die Conservatorien in Wien und Prag machen auf solchen Rang auch nicht einmal von ferne Anspruch.) — Dass, gele-

genheitlich des gewöhnlichen Schulunterrichtes, an manchen Orten nebenbei auch einige Rudimente von Musik beigebracht werden, — dass man auf einigen teutschen Universitäten ordentliche, mit der gelehrten Corporation in Verbindung stehende Tonlehrer oder Musikdirectoren angestellt hat, wie z. B. in Würzburg, Halle, Göttingen, Giesen, Bonn — und dass etwa auch in dieser oder jener Stadt noch sonst irgend Etwas mehr für öffentlichen Musik-Unterricht einzeln gethan wird, das Alles verschwindet als höchst unbedeutend in Vergleichung gegen die, für alle Zweige der theoretischen und practischen, erfindenden und vortragenden Tonlehre und Tonkunde systematisch und nach einer grossen Idee und grossem Masstabe grossartig organisirte und vom Staate höchst freigebig fundirte pariser Central-Anstalt und die mit ihr in organischer Verbindung stehenden Filialanstalten des Reiches, so wie gegen die, wenn auch nicht gleichen, doch ähnlichen Anstalten Italiens. In diesem Punkte trifft uns Teutsche also unläugbar der Vorwurf auffallender Nationalarmuth, unlöblicher Kälte und Mangels an Fürsorge von Seiten des Staates für die Pflege der Kunst, — eine Vernachlässigung, welche den Beobachter darum doppelt befremden mag, je mehr man gewohnt, und gewissermasen auch wohl berechtigt ist, von der Vortrefflichkeit der Frucht auf Trefflichkeit der Pflege zu schliessen, — welche Sorglosigkeit aber vielleicht eben darin ihren Grund, ja vielleicht gar ihren Rechtfertigungsgrund hat, dass auf unserm Boden die köstliche

Pflanze der Kunst ja, wie Figura zeigt, auch ohne solcher Pflege von Oben zu bedürfen, dennoch freudig genug emporspriesst. — Immerhin verkennt es aber auch der teutsche Künstler nicht, wie wohlthätig es auf seine Ausbildung wirkt, eine Zeitlang an den Gesängen Italiens, und an den methodischen Pariser Instituten, zu erwarmen und zu erstarken, so wie auch überhaupt dem Teutschen nicht vorzuwerfen ist, dass er die theoretische Behandlung der Tonkunst überhaupt und der Tonsetzkunst insbesondere, in technischer oder in ästhetischer Hinsicht, vernachlässige.

Alles in Allem gerechnet, können wir also mit unserem Kunstzustande, sowohl überhaupt, als auch insbesondere, in Vergleichung gegen andere Nationen betrachtet, wohl zufrieden sein, und dürfen wünschen, dass, nicht nur auch in jedem anderen Kunstfache, sondern auch in allen sonstigen Dingen, bei uns und in anderen Ländern, Alles nur eben so gut stehen möge, als es jetzt mit unserer Tonkunst steht.

Möge übrigens, — denn billig und gern beschränken wir hier unsere Wünsche auf den Gegenstand dieser Blätter, — möge dereinst, am Schlusse des zweiten Viertels unsers Jahrhunderts, der Blick des Musikfreundes auf den Zustand seiner Lieblingskunst, eben so erfreuliche Resultate zu bemerken finden, wie diejenigen, welche sich uns als Ergebnisse unserer vorstehenden Betrachtungen dargeboten.

GW.

Recension.

Pot-Pourri pour le Basson obligé, avec accompagnement de deux Violons, Alto et Basse, deux Hautbois, deux Cors et Basson, ou avec accompagnement de Pianoforte, par Charles Almenräder. Oeuvre 3. Propriété des Editeurs. Pr. 3 fl. Mayence, chez B. Schott fils.

Deux Duos pour deux Bassons, composés et dédiés à son père, Conr. Almenräder, par Charles Almenräder. Oeuv. 10. Propriété des éditeurs, Pr. 1 fl. 30 kr. à Mayence chez B. Schott fils.

Wie sehr auch die durch die Überschrift bezeichneten Werkchen, blos als Compositionen eines Instrumentalvirtuosen für sein Instrument betrachtet, eine so ausführliche Betrachtung wie die, welche wir hier darüber anzustellen im Begriffe stehen, nicht zu verdienen scheinen, so wird doch, aus einem anderen Gesichtspunkte betrachtet, solche Ausführlichkeit, namentlich in Betreff des Potpourri, gerechtfertigt erscheinen: nämlich darum weil dieses Almenrädersche Concertstück einen practischen Beleg zu der in diesen Heften *) bereits nach Würden ausführlich besprochenen Fagottverbesserung bildet, welche wir hier gleichsam in ihrer Wirkung beobachten können.

Eben aus diesem Gesichtspuncte ergiebt es sich denn aber auch, dass wir über die Composition dieses Potpourri, als Composition, nur Weniges, ein Mehres aber über deren Beziehung auf die verbesserte Einrichtung des Instrumentes, sagen werden.

---

*) *Cäcilia* 2. Bd. (Heft 6.) S. 123.

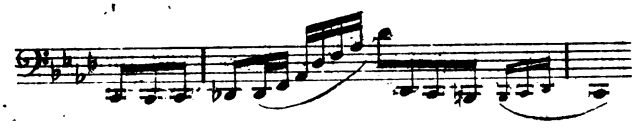
Was zuerst die Erstere betrifft, so wird schon die, durch die Überschrift angedeutete, äussere Beschaffenheit und Einrichtung derselben sie den Virtuosen und Liebhabern dieses Instrumentes empfehlen. Denn fürs Erste ist schon an sich das Potpourri eine heutzutag nun einmal beliebte Form, und etwas Beliebtes will ja doch gern jeder Spieler zum Vortrage wählen. Fürs Zweite aber darf er sich dieser Wahl, wenn sie auf das vorliegende Werkchen fällt, auch schon darum nicht schämen, weil es den Namen eines, sowohl durch gediegene Virtuosität, als auch durch seine Fagottschule *) ehrenvoll bekannten Meisters trägt, — und drittens auch darum, weil das Werkchen die sehr dankenswerthe Einrichtung hat, auch mit einem nur ganz kleinen Orchester aufgeführt werden zu können, ja, vorkommenden Falles selbst ganz ohne Orchester, blos mit der, eigens dazu gestochenen Pianofortebegleitung.

Dies sind wohl der äusseren Vorzüge schon genug, um das Werkchen, schon *non inspectis tabulis*, im Allgemeinen zu empfehlen. Aber auch der erste Blick in die Principalstimme bestätigt das günstige Vorurtheil. Aus nicht allzuvielen, aber freundlichen und gefälligen Thematen zusammengesetzt, mit umsichtig gewählten, das Instrument in seinen vortheilhaftesten Zügen darstellenden (wenn gleich freilich in Ansehung der Composition zuweilen unmotivirt und bedeutungslos aneinander gereiheten, nicht überall fliessend zusammenhängenden, und in Ansehung des reinen Satzes nicht musterhaft behandelten) Tiraden und einigen Bravourpassagen durchflochten, welche, bei brillanter Wirkung, doch sachgemäss in der Hand liegen, bietet es dem ausgebildeten Virtuosen Gelegenheit genug, den glänzendsten Vortrag zu entfalten, ohne dem schwächeren Dilettanten unangenehme Schwierigkeiten in Weg zu legen.

---

*) Mainz b. Schott, (Pr. 1 fl.)

Freilich hat der Verfasser, wie schon im Eingang erwähnt, manche Stellen und Tiraden vorzüglich auf die Individualität seines Spieles und auf die verbesserte Einrichtung seines Instrumentes berechnet, wie z. B. unter anderem, Stellen wie diese, S. 3, Z. 7,



so wie auch das Anbringen mancher ganz hohen Töne, $\bar{e}$, f, und selbst $\bar{g}$! (Principalstimme S. 1 letzte Zeile), welche man bisher als die Spähre des Instrumentes übersteigend zu betrachten und in keiner Fagottschule zu finden gewohnt war. (Vgl. in *Ozi's Méthode de Basson* die Gamme, und die daraus gezogene Fröhlichsche Fagottschule, § 6, Seite 61). Allein auch diese Eigenheiten benehmen dem Werkchen Nichts von seiner Ausführbarkeit auch für jeden anderen Spieler, indem diese ungewöhnlich hohen Töne nicht nur selten, sondern überall nur einzeln und so angebracht sind, dass sie ganz füglich um eine Octave tiefer gegeben werden können, welches denn auch, da wo es nöthig schien, durch doppelte Noten und zum Theil durch umgeänderte Figuren, angedeutet ist, wie z. B. S. 1. Z. 6 und 13.

Ein anderer Beurtheiler, in einem anderen öffentlichen Blatte, hat Herrn Almenr. über solches Einflechten der erwähnten ungewöhnlich hohen Töne getadelt, und die Muthmasung geäussert, diese Töne mögten wohl nur heischer klingend, durch ein sehr schmales, oboenähnliches Rohr, und somit auf Kosten der schönen Mittel- und tiefen Töne, zu erreichen sein. Allein weder jener Tadel, noch diese Muthmasung sind gegründet.

Denn für's Erste ist es wohl schon im Allgemeinen einleuchtend, dass, so wie jeder Spieler, zumal jeder ausgezeichnete, seine ihm eigene Individualität besitzt, er sie auch in seine für sein Instrument bestimmten Compositionen überträgt. Wir sind längst gewohnt, die eigenthümliche Spielart dieses oder jenes Virtuosen, den wir auch niemal selber gehört, aus demjenigen zu erkennen, was und wie er es für sein Instrument zu schreiben pflegt; wie wir denn z. B. (um beim Fagotte zu bleiben) aus den Compositionen des ausgezeichneten Fagottisten Bärmann in Berlin ersehen, dass er für sein Solospiel nur den Tonumfang vom grossen Es bis $\bar{d}$ zu benutzen pflegt, indem die tiefen Töne D, Cis, H und $\underline{B}$, so wie auch höhere als $\bar{d}$, in seinen Fagott-Compositionen nirgend vorkommen (und wie versichert wird, auch überhaupt in seinem Solospiele, wobei er sich eines ziemlich schmalen Rohres bedient, nicht zum Vorscheine kommen;) — indess Anton Romberg in München den vollen Umfang von $\bar{e}s$ bis $\underline{B}$ hinab benutzt, nur mit Ausnahme der Töne Cis und $\underline{H}$, für welche er auch, wenigstens noch vor wenigen Jahren, an seinem Instrumente keine Tonlöcher besass.

Ist es nun, wie erwähnt, von jeher jedem Virtuosen erlaubt worden, in seinen öffentlich erscheinenden Compositionen die Eigenthümlichkeit seiner individuellen Manier durchschimmern zu lassen, — gewissermasen sogar als Aufgabe für andere Künstler desselben Faches, diese Eigenthümlichkeiten gleichfalls in ihre Gewalt zu bekommen und gleiche Leistungen zu versuchen; — so war wohl auch der Componist des hier vorliegenden Werkchens nicht minder berechtigt, in demselben einige Aufgaben für andere Virtuosen aufzustellen, und als solche auch die hohen Töne $\bar{c}$, $\bar{f}$ und $\bar{g}$. (Der vorhin erwähnte Recensent in jenem Blatte muss das besprochene Werk mit nur

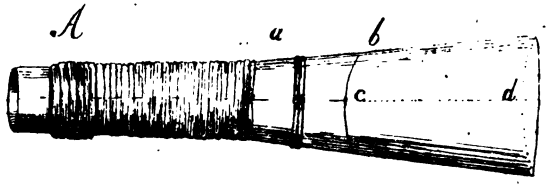
unvollkommener Aufmerksamkeit durchgesehen haben, indem er demselben den Gebrauch der hohen Töne ē und f̄ zum Vorwurfe macht, dabei aber übersieht, dass sogar auch der noch höhere Ton ḡ vorkommt, S. 1 letzte Z., dessen er doch keine Erwähnung thut. —)

Insbesondere ist aber in Beziehung auf die vorliegende Composition zu berücksichtigen, dass die darin gebrauchten hohen Töne auf dem, nach Herrn Almenräders Anleitung vervollkommneten Instrumente, mit einer Vollkommenheit und Leichtigkeit ansprechen, von welchen man beim Spiele des Insrumentes nach alter Einrichtung keinen Begriff hatte. Zwar war der eigentliche Zweck der mehrerwähnten Verbesserung keineswegs der gewesen, solche hohe Töne zu gewinnen, sondern vielmehr nur, das Instrument in seinem wesentlichen Umfange zu vervollkommnen und zu vervollständigen, die Intonation reiner, die Stärke und Klangfarbe gleicher und das Spiel leichter zu machen: allein so wie in der Welt das Böse, wie man zu sagen pflegt, nicht allein kommt, so geht es hienieden auch oft mit dem Guten, und so ist es auch mit der Fagottverbesserung gegangen: zugleich mit und neben dem Gelingen jener Hauptverbesserungen, fanden sich zugleich, und gleichsam von selbst, nebenbei auch die Nebenvortheile einer weit schöneren, reineren und leichteren Höhe und die Erweiterung des Tonumfanges bis ḡ hinauf, von selber ein, so dass das Instrument nunmehr einen durchgängig brauchbaren und leicht ansprechenden Tonumfang von Contra-B bis ḡ, ja selbst bis ās, also von nächst vier vollen Octaven, durch alle halbe Töne, besitzt. *) Für die be-

*) In der B. Schottischen Instrumenten-Manufactur in Mainz werden solche Fagotte unter Hrn. Almenräders Aufsicht und nach seiner Anleitung mit grösster Genauigkeit angefertigt, im Preise von 66 fl. bis zu 130 fl.

fraglichen höchsten Töne sind aber vornehmlich die am angef. Orte beschriebene Verlegung des A-Loches weit tiefer hinab, dann die B- und b-Klappe und endlich die neue cis- und $\bar{c}$is-Klappe wichtig, in welcher letzteren Ermangelung auf den Fagotten alter Art schon die Töne $\bar{e}$s und $\bar{c}$ nicht befriedigend, oder auch wohl gar nicht, zur Ansprache zu bringen sind, ja, selbst der Ton $\bar{d}$ fast immer zu tief klingt, weil er auf jenen Instrumenten blos durch Hilfe der höchsten (dem Mundstücke zunächst liegenden) sogenannten hohen $\bar{c}$-Klappe erzeugt wird, indess auf dem neuverbesserten Instrumente all diese Töne, selbst bis $\bar{g}$ und $\bar{a}$ hinauf, vollkommen gut, leicht und wohlklingend, sowohl sprung- als stufenweis, gebunden und frei angestossen, stark und zart, zu gebrauchen sind, und zwar ohne, auf Kosten kräftiger Tiefe, ein schmales Rohr anwenden zu müssen.

Ich sage: ohne ein schmales Rohr! Um der guten Sache willen und der Wahrheit zur Steuer, wird es den Lesern nicht unerheblich scheinen, nachstehend das Almenrädersche Rohr in seiner natürlichen Grösse genau abgebildet zu sehen.



Es ist, wie man sieht, breiter als die berliner und sächsischen Rohre zu sein pflegen, ungefähr wie die londoner oder pariser, nur dass jene in der Gegend des Ringes gewöhnlich zu eng, letztere aber, so wie überhaupt die meisten teutschen, ebenda zu dünne von Holz sind. Das Almenrädersche Rohr ist von *A* bis *b* durchaus um starke

zwei Linien im Holze dicker als die meisten anderen, von da an aber verdünnet es sich bis vornehin allmälig bis zur Dicke gewöhnlichen Schreibpapiers; nur in der Mitte von *c* bis *d* bleibt es etwas stärker. Das eigentliche Charakteristische besteht hauptsächlich darin, dass es von *a* bis *b* so stark von Holz ist, wodurch allein es möglich wird, es gegen vorne hin so dünn zu machen, ohne dadurch einen rasselnden Ton zu erzielen.

Nicht gleiche Ansprüche auf vervollkommnete Einrichtung des Instrumentes, wie das bis hierher besprochene Potpourri, machen die Duette, von welchen übrigens, in Ansehung des, dem Character des Instrumentes angemessenen Satzes, ungefähr Dasselbe zu loben ist, wie von jenem, so dass auch sie als Übungstücke für schon fertige Spieler bestens empfohlen zu werden verdienen. Möge Hr. Almenr. noch mehres Ähnliche folgen lassen, und nur in Hinsicht des reinen Satzes, und der schöneren Abrundung und Ausführung seiner, nicht selten recht schönen Ideen, sich des Rathes eines in der Composition geübten Freundes bedienen.

Stich und Papier beider Werke sind schön, und die Preise mässig.

GW.

Die Echtheit
des Mozart'schen Requiem
betreffend,

(*Cäcilia Heft* 11, *S.* 205.)

laufen, theils an den Verfasser, theils an die Redaction, von vielen Orten her immer interessantere historische Nachrichten und nicht geringfügige Bestätigungen ein, und wir haben demnach die gegründetste Aussicht, nicht unerhebliche fernere Aufschlüsse über diesen wichtigen Gegenstand den verehrten Lesern unserer folgenden Hefte mittheilen zu können, jedoch muthmaslich nicht vor dem 17. oder 18. Hefte, indem dem Verfasser, ausser den bis jetzo bereits eingelaufenen, noch bedeutendere, weitere, vielleicht gar gradezu entscheidende Notizen zugesichert sind, deren Einlangen er billig erst ebenfalls noch abzuwarten, dann aber die eingelaufenen Mittheilungen mit diplomatischer Treue in der *Cäcilia* abdrucken zu lassen und dabei auch den von mehren ehrenwerthen Personen *) erhobenen Einwendungen und Zweifeln die verdiente Beachtung zu widmen gedenkt. **) *Die Red.*

*) Das Beste, und wenigstens gewiss Schönste, was bis jetzt auf die in unsern Blättern gegebene Anregung in andern Zeitschriften, unsers Wissens, erwiedert worden, ist der Aufsatz von Herrn A. B. Marx in seiner allg. musikalischen Zeitung, welcher nur dem Verfasser mitunter Dinge in den Mund legt, die dieser nie ausgesprochen hat. — Auch der wackere Abbé Stadler wird, so hat er dem Verf. schriftlich eröffnet, seine eigene Kenntniss von Thatsachen sowohl, als seine Ansichten über den Gegenstand, öffentlich aussprechen, und es ist nicht zu zweifeln, dass auch dieses Herren Ausserung zu den ehrenwerthen Beiträgen über diesen Gegenstand zu rechnen sein wird. *D. R.*

**) Bis dahin, wo dieser Gegenstand solchergestalt mit dem, der ernsten Sache angemessenen Ernste noch einmal zur Sprache gebracht sein wird, werden diejenigen Lustigmacher, welche, einzelne Ausdrücke und Phrasen der in der *Cäcilia* ausgesprochenen Ansichten aus dem Zusammenhange reissend, und sie solchergestalt zur Caricatur verzerrend, die ernste Angelegenheit zum Gegenstande unanständiger Possenreisserei in Unterhaltungsblättern herabgewürdigt, — noch Zeit genug haben, sich noch vollends satt zu scherzen, um dann, wenigstens die weitere Berathung dieser Angelegenheit der kunstliebenden Welt beider Hemisphären, nicht weiter durch ihre Kurzweil zu stören. *D. R.*

Schröpfköpfe

für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum,

von

G. L. P. Sievers.

Zweite Lieferung.

Bekanntlich gab es ehmals auf den Italiänischen Universitäten Lehrstühle, welche dazu bestimmt waren, den Dante zu erklären. Dante ist der genialste Dichter der Italiäner, und in so fern mit Mozart, dem genialsten Tonsetzer der Teutschen, zu vergleichen. — Wenn von der einen Seite dies Gleichnis passend ist, so hinkt es von der andern, wie alle Gleichnisse. Vom Dante versteht das Volk in Italien (und dies Volk möchte wohl dem neunhundert neun und neunzigsten Theil der ganzen Nation ausmachen,) keinen einzigen Vers*); Mozart hingegen wurde ehemals,

*) Dies ist nicht allein mit Dante (wo es minder zu verwundern wäre), sondern sogar mit Tasso der Fall. Mir ist nicht Einmal, nicht zehnmal, nicht funfzigmal, sondern hundertmal, der Fall vorgekommen, dass sehr gebildete Italiänische Frauen (in und ausser Rom), das heisst solche, welche lesen und schreiben und sich ziemlich fertig mit der Feder ausdrücken können, eine Ottava von Tasso, oder eine Terzina von Dante, grade mit demselben Interesse ablasen, als wär es arabisch. Selbst die Episode des Rinaldo und der Armida, die planste und, aus leicht begreiflichen Gründen, die ansprechendste des ganzen Gedichts (vom Dante kann gar keine Rede seyn) hat dasselbe Schicksal: „*Che roba è?* (was ist das für Zeug?)", pflegt (in Rom) das Resultat einer solchen momentanen Lectüre zu seyn. *D. Vf.*

einem grossen Theile nach, von den Buben auf der Gasse gesungen, und daher möchte es scheinen, als bedürfe Mozart keines Commentators, um völlig verstanden und genossen zu werden. Aber damit läuft's wieder auf meine frühere Bemerkung aus: die Zeit macht am Ende selbst mit den grössten Wunderwerken so vertraut, als wären es lauter gäng und gebe Dinge. Und sollte, zum Beispiele, das Sonnensystem desshalb keine Erklärer mehr finden, weil seine praktische Wirkung das natürlichste Ding von der Welt zu seyn scheint?

Und so sollte denn, dünkt mich, in allen Teutschen Staaten, wo für die Kunst, das heisst hier insbesondere für die Theatercomposition, wahrhafter, und kein Strohenthusiasmus herrscht, eine musikalisch-ästhetische Professur blos zur Erklärung der Mozartschen Werke eingesetzt werden, damit dem Volke in Erinnerung bliebe, dass dieser Tonsetzer freilich die Natur selber ist, aber auch eben so wunderbar, wie sie.

Würde mir eine solche Professur übertragen; meine erste Vorlesung sollte etwa folgendermasen klingen:

„Zuhörer! so werdet ihr von mir angeredet, nicht allein der Gewohnheit wegen, sondern in viel bedeutsamerem Sinne: ich setze nämlich voraus, dass ihr, bei Gelegenheit, (denn werden doch die Mozartschen Opern ja nur noch gelegentlich gegeben), diese Opern nicht allein

hört, sondern (was unendlich mehr sagen will) ihnen auch zuhört. Also: Zuhörer! Euch wird bekannt sein (wenn ihr sonst die Schröpfköpfe gelesen habt), dass ich der Meinung bin, ein Schuhmacher und ein Componist seyen Eins.*) Ein Schuhmacher muss Mas nehmen und zuschneiden lernen. Hat er dies einmal inne, so weiss er sich Rechenschaft zu geben, warum er, zum Beispiele, über einen achtzölligen Fuss keinen vier-, oder zwölfzölligen Schuh macht, warum er die Hackenstücke nicht vorn- und das Oberleder nicht hintenhin setzt, und warum er endlich den Schuh nicht hinten, sondern vorn spitz macht. Nun ist, vergleichungsweise zu reden, Mozart der vollkommenste musikalische Schuster den es gegeben hat und noch geben wird: wie vollkommen immer ein wirklicher Schuster über einen gegebenen Fuss einen Schuh machen könne, immer wird dieser minder passen, als die Arbeit, welche Mozart über den jedesmaligen Leisten (das heisst hier, meine Zuhörer, über den ihm gegebenen Charakter) gemacht hat.“

„Nun entsteht die Frage: Wie der Schuster, beim Zuschnitte seiner Schuhstücke nach bewussten Ideen handelt, hat auch so Mozart jeden einzelnen materiellen Theil seiner Compositionen nach völlig bewussten, vorher entworfenen mathematischen Schematen entworfen? oder sind ihm diese Schöpfungen gleichsam wie im Schlafe gekommen?“

*) *Cäcilia* 3. Bd. (Heft 12,) S. 266.

„Diese Frage, ihr Zuhörer, muss sich euch mehr als einmal zur Beantwortung dargeboten haben, — aber auch eben so oft unbeantwortet geblieben seyn. Denn wie einst ein grosser Geist gesagt hat, es sey eben so schwer, Gott zu begreifen, als ihn nicht zu begreifen, so lässt sich in Mozarts Werken von der einen Seite eben so schwer die Verstandesspeculation, als von der andern der blose geniale Instinkt vermuthen: um jene anzunehmen, ist der Hauch der Inspiration zu göttlich; und wo letzterer wehete, könnte sich unmöglich die abstrakte Combination in einer solchen Vollkommenheit zeigen.“

„Somit frage ich: Aus was für Macht that er das? Ich antworte: Aus Gottes Macht! Und ihr, ihr Zuhörer, wenn euch sonst der Name mit der That geworden ist, werdet dieselbe Antwort geben.“

„Denn, betrachtet einmal die einzelnen Stücke der Mozartschen Compositionen: ist darin Ein Tact zu wenig, oder zu viel, Ein Ausdruck zu lyrisch, oder zu deklamatorisch, Eine Situation zu ernst, oder zu leichtsinnig aufgefasst? Singt darin, ich will nicht einmal sagen, Eine Person wie die andere, sondern auch nur Ein Liebhaber wie der andere, Eine komische Person wie die andere, Ein und eben derselbe Charakter wie der andere? Wie oft werdet ihr nicht den Unterschied des Gesanges eines Tamino, Belmonte und Don Ottavio, eines Figaro, Pedrillo, Leporello und Papageno, einer Pamina, Constanza und Donna

Anna, von einander zu unterscheiden Gelegenheit gehabt haben? — Aus was für Macht that er das? Aus Gottes Macht! sag ich.“

„Damit ist mit Einem Worte gesagt, dass ich nicht zu bestimmen vermag, ob Mozart, beim Schaffen seiner Werke, auf dem pythischen, oder auf dem hölzernen Dreifusse gesessen, das heisst, ob er nach unbewusster Eingebung, oder nach meisterlichen Grundsätzen, geschaffen hat; denn für Inspiration sehen sie zu verständig, und für mathematisch berechnete Erzeugnisse zu göttlich aus.“

„Mit dem allen habe ich bisher nichts mehr sagen wollen, als dass Mozart der grösste musikalisch-ästhetische Künstler gewesen ist, den die Erde gehört. Aber, hört jetzt wohl zu, meine Zuhörer, was ich noch mehr sagen will.“

„Mozart ist auch der grösste musikalisch-sittliche Tonsetzer!“

„Ein sittlicher Tonsetzer! Nicht wahr, das ist Euch ja recht etwas Neues?“

„Euch ist wohl bekannt, dass es politische Componisten gegeben hat, welche Congresse, physikalische, welche Donnerwetter, militärische, welche Schlachten, u. s. w. componirt haben; dass aber die Sittlichkeit in Musik gesetzt worden sey, meynt ihr, hättet ihr noch nicht gehört! — Lieben Hörer (denn ich höre wohl, ihr verdient den Na-

men Zuhörer nicht, weil ihr Mozarten gehört, aber ihm nicht zugehört habt). Wie? Ihr habt hundertmal das Duett *La ci darem la mano*, habt das Ständchen, habt *Quando han dal vino* (alle drei Stücke im Don Juan) und das Duett zwischen dem Grafen und Susanne (in Figaro's Hochzeit) singen hören, vielleicht gar eben so oft selbst gesungen, und euch wäre nicht deutlich geworden, dass allen diesen Stücken, neben ihrem wunderbar lieblichen Ausdrucke der Leidenschaftlichkeit, eine schwärzere Tinte, ein dunklerer Schatten, mit Einem Worte ein gewisses Helldunkel, aufgetragen sind, durch welche die Klarheit des ursprünglichen Gefühls erst, gleichsam wie durch das Prisma einer trüben Farbenmischung, zum Gehöre geräth, wie etwa die heitere Frühlingssonne dann und wann nur durch ein trübes Gewölk in gemilderten Strahlen auf die Erde herabzuscheinen vermag? Wie, die chromatischen Gänge sowohl der Singstimme, wie der Begleitung des *La ci darem la mano*, hätten euch nicht das Unerlaubte der Situation, — die erzwungene, gleichsam erquälte Begleitung des Ständchens, das stürmische, abermals wieder mit dem Chroma verbrämte, drängende Treiben des *Quando han dal vino*, und endlich die ganze Haltung des Duetts aus Figaro's Hochzeit, die verbrecherische Absicht (zugleich aber auch im letzten) die schadenfrohe Verschmitztheit Susannens, so deutlich, wie durch den Katechismus, vor die Ohren gestellt? Ja dann ist die Nothwendigkeit des musikalisch-ästhetischen Lehrstuhls, den ich hiermit vielleicht

wohl berufen, aber nicht auserwählt, aus eigener Autorität bestiegen habe, in meinen Augen wenigstens, zur Genüge erwiesen.“

„Wenn ihr, ihr lieben Hörer, die eben angeführten Stücke auf Treu' und Glauben für baare Münze (das heisst, ohne den Zusatz; der hier aber ein Gold zusatz ist) angenommen habt; ja dann steht hundert gegen Eins zu wetten, dass euch auch die Arie der Zerline mit dem obligaten Violoncell accurat das auszudrücken geschienen hat, was die Worte besagen, nämlich Zerlinens Liebe zum Masetto und ihren Wunsch, sich mit ihm auszusöhnen. Aber, lieben Leute! hättet ihr nicht allein gehört, sondern auch zugehört, unmöglich könnte euch entgangen sein, dass noch etwas Anderes dahinter steckt, nämlich die Spitzbüberei der Zerline, (oder vielmehr nicht Zerlinens, sondern des ganzen weiblichen Geschlechts, welches in ihr repräsentirt wird.) Freilich liebt sie den Masetto, und will Frieden mit ihm machen, aber nur weil sie nicht anders kann: liesse sich's mit Ehren thun, sie liefe gleich noch einmal mit dem Don Juan davon. Das alles hätte euch schon längst das ewig näselnde, schlängelnde Accompagnement des Violoncells und die spöttisch-schmeichelnde, betörkelnde, bei der Nase herumführende Melodie sagen sollen. Und ihr wärt nicht, selbst durch den geringen Effect, welchen diese Arie gewöhnlich zu machen pflegt, auf die Idee verfallen, es müsse wohl gewöhnlich im Vortrage derselben etwas ver-

fehlt werden? — Gewöhnlich wird sie auf doppelte Art gesungen: einmal in der Bravourmanier (und dieses Scandal haben wir vor sechs oder sieben Jahren zu Paris erlebt, wo die berühmteste jetzt lebende Singmaschine die besagte Arie abgesungen hat, dass es klang wie „Martern aller Arten) — oder aber zweitens mit dem Gänseschnabel; beide Arten sind aber nicht die rechten. Stellt einmal ein rasches, feuriges, muthwilliges Mädchen, nothfalls (wenn Gott es nicht verhütete) eine Zerline im wirklichen Leben, dahin, und lasst sie, nicht naiv, sondern witzig, nicht cantabel, sondern demonstrirend, ja selbst mit formeller Unverschämtheit und so singen, dass das Publicum stets die Maliz durchschimmern sieht, — und die Arie wird Furore machen.“

„Eben so hat der Anfang des Duettes zwischen Don Juan und Leporello (auf dem Kirchhofe) Gelegenheit zu einer Discussion gegeben: Einige haben die Art, wie Leporello die Statüe anredet, und wie er späterhin seine Furcht zu erkennen giebt, zu schwach ausgedrückt gefunden. Mich dünkt dagegen, Mozart, sey es aus blosser genialer Eingebung, oder vom streng bewusstvollen Begriffe der Zweckmässigkeit geleitet, habe auch hier, wie überall, die Natur auf der That ertappt; denn Leporello ist der Hanswurst des Stücks, und der Hanswurst kann sich nicht fürchten wie der Held.“

„Dies sind, meine lieben Hörer (verzeiht, dass ich fortfahre, euch um eine Sylbe zu verkürzen), die Beweise, welche ich für meine Be-

hauptung habe beibringen wollen, dass Mozart nicht allein der grösste musikalisch-ästhetische, sondern auch musikalisch-moralische Tonsetzer sey. Leicht würde es mir werden, die Einheiten derselben zu Zehnern, ja zu Hunderten anwachsen zu lassen, wenn es nicht gerathener wäre, euch selbst, einmal auf die Fährte gebracht, das Übrige thun und aus Hörern, Zuhörer werden zu lassen. Vielleicht dass ich mich nächstens geneigt fühle, euch eine zweite Vorlesung über die musikalisch-moralische Tonsetzkunst Mozarts zu halten.“

Oben habe ich gesagt, die Tonsetzer sollen vorzüglich das Zuschneiden erlernen. Euch aber, ihr Operndichter, muss allen Ernstes anempfohlen werden, das Masnehmen zu studiren. Freilich mögen, zur Bekleidung des physischen Körpers, beide genannte Operationen leicht in Einem Künstler vereinigt werden; aber, um dem Geiste eine tönende Hülle zu geben, werden (es sey denn, man wäre schon wieder zur Kindischheit heruntergestiegen, um, wenn auch nur in gewissen Fällen, die Vokalmusik der Instrumentalmusik unterzuordnen, in welchem Falle Ein Handwerkslohn zu ersparen stände) zwei Künstler erfodert. Wenn, von der einen Seite, das Zuschneiden ein nicht kleines Genie erheischt, weil das gegebene Mas keine Contoure beschreibt, sondern nur die Distanzen in Puncten zu erkennen giebt; so gehört, von der andern, zum Masnehmen eine nicht gewöhnliche Kenntnis der örtlichen Verhältnisse des zu beschreibenden, oder

zu besingenden Gegenstandes: der Dichter möchte daher der geometrische, der Tonsetzer aber der mathematische Künstler der Vocalmusik zu benennen seyn.

Wende ich mich vorzüglich an euch, ihr Dichter, um euch zu ermahnen, nur recht wackere Geometer zu seyn, das heisst, die wirkliche Oberfläche und respectiven physischen Entfernungen, in allgemeinen, leicht zu verstehenden Andeutungen, oder vielmehr Umrissen, zu erkennen zu geben, und euch dabei aller Licht- oder Nebelphaseleien (ich wollte sagen: Nebelphasen) sorgsam zu enthalten. Es gibt Texte, welche aus dem Leben aufgegriffen sind, das heisst, welche man geboren werden, heranwachsen, sich vermehren und absterben sieht, oder, mit andern Worten, wo die Exposition, die Incidenzpuncte, die Verwickelung und endlich die Entwickelung, so deutlich vorgehen, als sähe man im Hute eines Taschenspielers Latuke säen, aufschiessen, abschneiden und mit Essig und Öhl zubereiten. Solcher Texte, aus dem Leben und nicht aus der Luft aufgegriffen, gab es ehemal eine grosse Anzahl; viele derselben sind von Componisten in Musik gesetzt worden, welche ihre dramatische Begeisterung aus sich selbst, und nicht aus dem Teufelsdrecke um Mitternacht vom Scheidewege, schöpften. Der Doctor und Apotheker, das rothe Käppchen, Hieronymus Knicker u. s. w., sind komische Opern, in deren Texten (und nur von diesen soll hier die Rede sein) das

Publicum (das heisst eingebildete Charlatane, verliebte alte Gekken, Geizhälse, überhaupt Narren aller Art, wie es deren in der Welt giebt) sich wiedererkennen, also Theil an demselben nehmen und sich ergötzen kann. Aber nicht allein die Intrigue, sondern auch die Poesie darin ist menschlich, das heisst verständlich, und darum nur um desto ausdruckvoller. Verse, wie folgende:

„Das mag, nach dem äussern Schein,
„Wohl ein Nebenbuhler seyn,"

tragen die Genialität an der Stirn, trotz der Teufelsopern von heut zu Tage. Bei Dittersdorf singt sie der Feldscheer Sichel, ein Mensch, der nicht den Dolch, sondern den Schnepper führt, in dessen Munde sie also nicht klingen können, als sänge sie der Mohr Othello. Aber legt sie einmal diesem in den Mund und lasst sie dann von Mozart componiren; wie werden euch da die Haare zu Berge stehen! Und doch sind es dieselben Verse! Was macht das Verdienst derselben? Dass Verstand, dass ein menschlicher Bezug darin ist. Denn die Eifersucht kennt jedermann, hat jedermann in seinem Leben erfahren, und jedermann's Herz ist davon erregt gewesen, er sey Sichel oder Othello.

„Aber," krächzet ihr mir entgegen, ihr Operndichter, „damit wird ja nicht mehr und nicht minder gesagt, als dass wir wieder in die Wohn- und Kinderstuben, in die Küchen, ja unter den Pöbel zurückkehren sollen." — Allerdings sollt ihr das, und zwar so geschwind als möglich; ihr hättet

überall wohlgethan, euch gar nicht von dort zu entfernen. Aber stellt die Menschen nicht hinter dem Ofen sitzend und im Schlafe vor, sondern wachend und im Conflict mit einander, voll Leidenschaftlichkeit, voll Wuth, ja meinetwegen, voll Verbrechen. Besonders aber fasst Charaktere, oder, seid ihr dazu zu schwach, wenigstens Physiognomien, auf; bieten sich keine von selbst dar, so ersinnt welche: wie toll ihr's auch (doch mit Verstand) erdichten mögt, immer wird sich in der Natur ein Anklang davon finden. Gleicht doch letztere dem Schose der Erde, aus welchem von dem, was dort verborgen liegt, noch nicht der millionste Theil zu Tage gefördert ist.

Rede ich jetzt ein Wort mit dir, teutsches Publicum. Man sagt, (denn aus eigner Erfahrung kenne ich dich schon seit einer langen Reihe von Jahren nicht mehr), man sagt, du fahrest fort, musikalisch das alte, das heisst, gar Nichts, zu seyn, du hörest mit eben demselben Eifer, oder mit eben derselben Gleichgültigkeit, eine grosse Oper, wie eine komische, eine Französische Composition, wie eine Italiänische, oder wie eine Teutsche an, gebest der Instrumentalmusik vor der Vocalmusik gerade keinen grösseren Vorzug, als der Vocal- vor der Instrumentalmusik, lobest die Catalani, aber tadelst nicht die Dreiersängerin deines Krähwinkel, vom Cantor Loci oder Präfectus Chori gebildet, schätzest den Teutschen Geigenstyl, möchtest aber auch gern Baillot, Lafon

und Masas hören, spielest die Mozartschen und Haydnschen Quartette, greifest aber eben so gern nach denen von heut zu Tage, haltest den Don Juan für eine sublime Musik, hörest aber eben so gern die Teufelsoper und den Barbier an. Endlich versichert man, du seyest den Franzosen und Italiänern auf die Schultern gestiegen und habest wohlgefällig ausgerufen: „Seht, wie gross wir sind: wir lieben alles, was gut ist!“

Nun, Gott gesegne dirs, du liebes Publicum! Einen Straussenmagen hast du, das sieht jeder; aber die Strausseneier bleiben aus: während du Alles verschlingst, geht dir Nichts ab, als Unrath, den Niemand gebraucht, nichteinmal du selbst, indem du stets nach ausländischer Nahrung greifst.

Tiefes Anliegen.

Ach, erleb' ich's, dass wieder mit Hoheit die Fluten der Töne,
Nimmer bloss schlagend an's Ohr, fassen mein innerstes Sein?

F. W. Jung.

Denkmünze
auf
Carl Maria von Weber,
von Carl Reinhard Krüger;

in Dresden, in der Kunsthandlung von Morasch und Skerl, und in der königl. Münze beim Münzgraveur Krüger, — in Leipzig bei den Gebr. Tecklenburg. Preiss: in Dukatengold 42 Thlr., in feinem Silber 3 Thlr., in Bronze 1 Thlr.

Wir glauben, alle unsere Leser, die wir wohl für eben so viele Freunde und Verehrer unsers Maria Weber halten dürfen, durch die Anzeige von dem Erscheinen des in der Überschrift erwähnten Kunstwerkes zu erfreuen, welches, als Kunstwerk aus reiner Verehrung für den Tondichter hervorgegangen, als Unternehmen des Kunsthandels aber, ohne Veranlassung und Unterstützung eines hohen oder reichen Mäcens, einzig auf sich selbst und die Unterstützung der kunstliebenden Welt berechnet ist.

Carl Maria von Weber's Melodieen, (sagt ein vom kunstreichen Verfertiger herausgegebenes Programm) entzücken auf dieser und jener Hemisphäre; es war daher die Pflicht der Münzkunst, sein Andenken durch ein Denkmal unter uns zu feiern, das die längste Dauer, im Vergleich mit jedem anderen, verspricht.

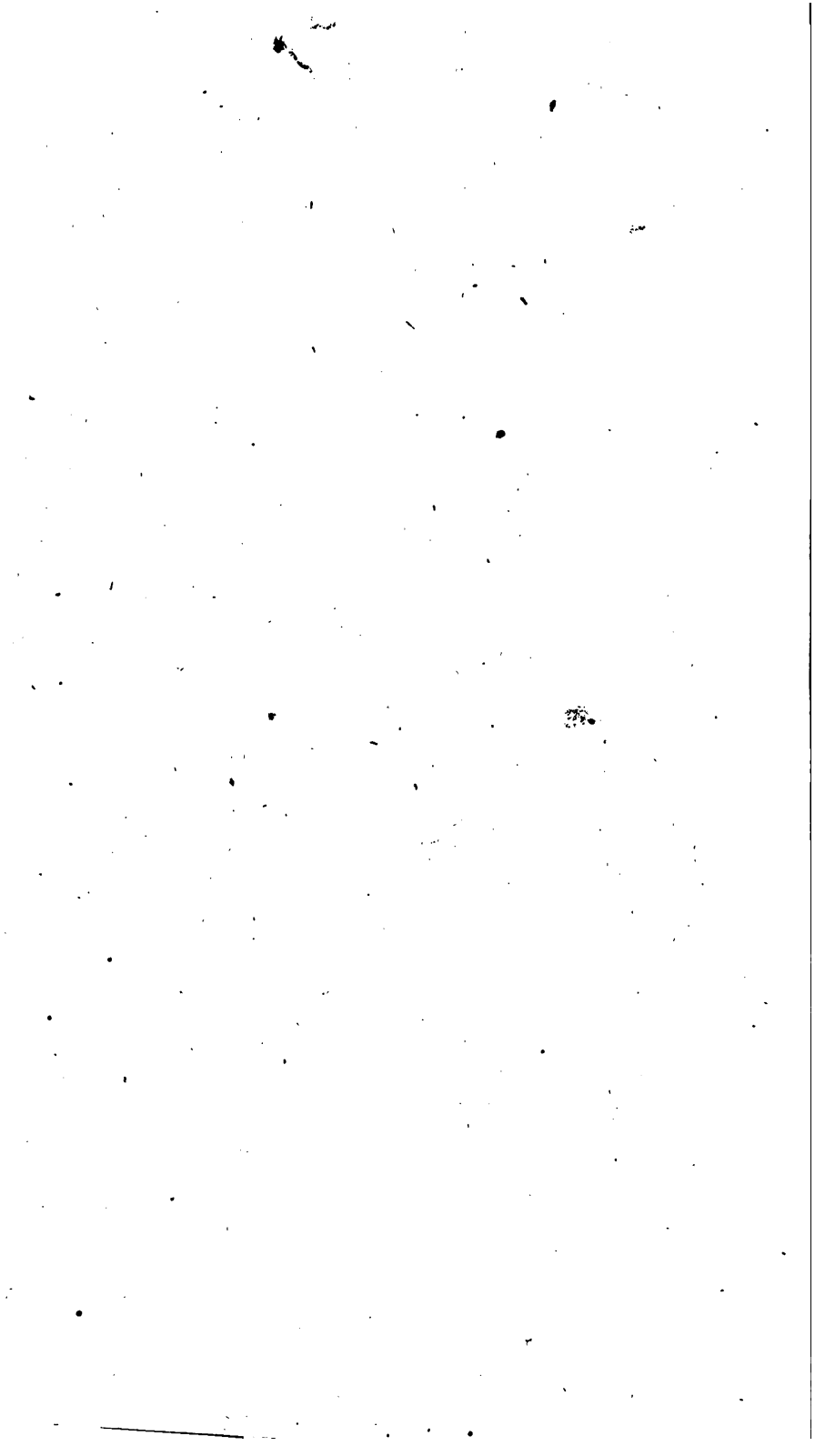
Die Münze zeigt auf der Vorderseite das Bildnis des Schöpfers der Melodieen Preciosa's, Euryanthe's und des Freischützen, mit der Umschrift CARL MARIA v. WEBER.

Auf der Kehrseite ist jenes, von der alten Welt hochgefeierte Wunder der Tonkunst, die Rettung Arions, dargestellt, das allen Teutschen durch Schlegels Ballade bekannt ist. Ein bronzenes Weihgeschenk, das schon Herodot kannte (I. 23) und Pausanias auf Täneros noch sah (III. 25), verherrlichte diese wundervolle Rettung in der Art, wie wir hier den Citharöden sehen, der Keinem seiner Zeit nachstand; und treu diesem alten Urbilde, von dem uns in den antiken Münzen von Brundusium und Methymna auf Lesbos eine Abschattung verblieben, wird Arion hier entkleidet dargestellt, nicht im vollen Sängerschmucke, wie er nach Herodot ins Meer sprang.

Die plastische Ausführung, von der wir hierneben die Umrisse mittheilen, ist ausgezeichnet schön, das Bild, zu dem Weber selbst gesessen, sprechend ähnlich und die Medaille also auch in dieser Hinsicht würdig, neben Mozarts und Haydns Gemmen zu glänzen.

Die Redaction.

Zu S. 134.



Recension.

Pratica d'accompagnamento sopra Bassi numerati e contrappunti à più voci sulla scala ascendente e discendente maggiore, e minore con diverse fughe a (à) quattro, e 8. Opera composta e dedicata à sua Altezza Reale l'Infante D. Carlo Ludovico di Borbone Principe di Lucca ec. ec. ec. dal Padre Maestro Stanislao Mattei, Min. Conv., Maestro di Cappella, Onorario di S. A. R. la Duchessa di Lucca, Infante di Spagna ec. ec. ec.

Bologna presso Cipriani e Comp. nel Magaz. di Musica dal Teatro del Corso, No. 90, Firenze presso Gaspero Cipriani Editore di Musica da Santa Trinita, Livorno presso Fedele Gilardi in Via Ferdinanda al No. 89.

Dem Titel nach, so weit er sich in teutscher Sprache wiedergeben lässt, ist das vorliegende Werk eine

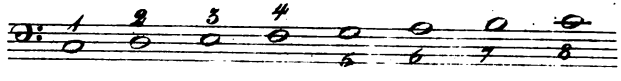
„Practische Anleitung zur Begleitungskunst über bezifferte Bässe, und mehrstimmige Contrapuncte unter der auf- und absteigenden Dur- und Mollscale, mit verschiedenen vier- und achtstimmigen Fugen: ein Werk verfasst und ... gewidmet vom Pater Stanislaus Mattei, des Minoritenordens Geistlichen, Capellmeister u. s. w. Zwei Theile, zusammen 204 Seiten, Fol.“

Um den Lesern sogleich anschaulich zu machen, was das ihnen unter dem obigen Titel ausgebotene Werk enthält, mag hier, da es auf so wenigem Raume geschehen kann, ein Theil des Werkes selbst, als Probe, in der Ursprache abgedruckt werden, welchem Ref. eine ganz getreue Übersetzung an die Seite setzt.

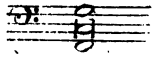
Parte prima. Scale e Bassi numerati.

Breve teoria sull accompagnamento della Scala.

La Scala è la successione diatonica o naturale di sette voci o suoni. La distanza che passa da una all' altra, o per grado, o per salto, chiamasi intervallo.



Le qui descritte note che la formano altre sono perfette, ed altre imperfette. Le perfette sono, la Prima chiamata Fondamentale; la Quinta sopra, o Dominante; e la Quinta sotto, o sottodominante, e sono chiamate perfette, perchè immutabili e non soggette, a veruna alterazione, o diminuzione, di modo che alterate o diminuite passerebbero da una ad altra Scala.



Erster Theil. Bezifferte Tonleitern und Bässe.

Kurze Theorie der Begleitung der Tonleiter.

Die Tonleiter ist die diatonische oder natürliche Folge von sieben Stimmen oder Klängen. Die Entfernung von der einen, stufen-, oder sprungweis, zur anderen, heisst Intervall.

Von diesen Noten sind einige vollkommen, andere unvollkommen. Vollkommene heissen die Prime, Grundnote genannt, die Oberquinte oder Dominante, und die Unterquinte oder Unterdominante, weil sie so unveränderlich sind, dass sie, verändert oder vermindert, in eine andere Leiter übergehen würden.

Dominante
Grundnote
Unterdominante

Ciascuna delle suddescritte note richiedono per natura l'accordo di 3.5=*), e questa si chiama Armonia perfetta, o retta.

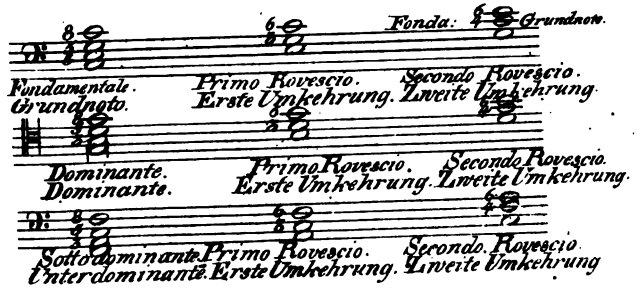
Jede von diesen verlangt ihrer Natur nach den Accord 3.5=*), und diese Harmonie heisst vollkommene oder unverkehrte Harmonie.

Le altre Note della Scala vengono chiamate imperfette, perchè soggette ad alterazione e diminuzione; ed hanno per accompagnamento 3.6= e si chiama Armonia rovescia, dove la Fondamentale resta collocata verso l'acuto.

Die übrigen, einer Umwandelung oder Verminderung fähigen Leitertöne heissen unvollkommen; sie erhalten die Begleitung 3.6=, welches man verkehrte Harmonie nennt, wobei die Grundnote weiter oben liegt.

Ogni accordo perfetto ha due Rovesci, il primo di 3.6= e il secondo di 4.6.

Jeder Dreiklang hat zwei Umkehrungen, die erste von 3.6=, die zweite von 4.6.



Dal primo Rovescio della Fondamentale si trova l'accompagnamento della 3a.

Von der ersten Umkehrung des Grundtones findet man die Begleitung der Terz,

*) Was diese Zeichen bedeuten sollen, ist nirgendwo erklärt. *GW.*

Dal primo della Dominante quello della 7= e dal Primo della Sottodominante quello della 6=.

von der ersten der Dominante die der 7=, und vom ersten der Unterdominante die der 6=. *)

Wir ersparen uns gerne die Mühe, ein ausführlich motivirtes Urtheil darüber auszusprechen, ob in solcher Ideenordnung, wie die bis hierher referirte, ein Plan, in solcher Darstellung Klarheit, in solchem Vortrage Verständlichkeit zu finden sei. Da wir letzteren in seiner Ursprache mit höchster buchstäblicher Treue abdrucken lassen, und ihn zugleich so treu gewissenhaft wie nur irgend möglich, übersetzen, so mag das Werk selbst den Meister loben, und wir begnügen uns mit der Versicherung, dass Darstellungsweise, Ideenordnung und Vortrag das ganze Werk hindurch den bis hierher gegebenen Proben gleich bleibt.

Auf diese Art folgen also in diesem ersten Theile noch einige Bruchstücke von Begriffen, von Umkehrungen mit ausgelassener Grundnote, dann von Melodie und Harmonie, von Ausweichung, Vorbereitung, Anschlag und Auflösung der Dissonanzen und Etwas von Beifügung einer None zum Septakkorde; alles auf anderthalb unmässig weitschichtig lithographirten Blattseiten. —

Die folgende Seite berührt den Streit, ob die Quarte eine Con-, oder Dissonanz sei, und erlaubt, den Akkord der Hauptseptime auch unvorbereitet hören zu lassen, wiewohl nur selten, (*con discreta frequenza*). — !

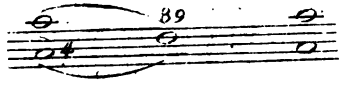
Auf den folgenden anderthalb Seiten lehrt der *Maestro* „die Secunde sei im Contrapuncte keine Dissonanz“ — — erwähnt Etwas von Cadenzen, trägt in zwei Zeilen das Octaven- und Quintenver-

*) Die Uebersetzung nicht unklarer als das Original. *GW.*

bot vor, und in Einer Zeile die verbotenen Sprünge, — versichert, es sei gar gut, wenn ein der Accompagnirkunst Beflissener selbst Sänger sei, einen guten Meister habe und fleissig studire.

Dies ist der Inhalt des sich auf 5½ Folioseiten erstreckenden theoretischen Theils: die sämmtlichen übrigen einhundert und funfzehn Seiten sind blos mit bezifferten Bässen angefüllt, welche der Lehrling zu seiner Befähigung in Noten aussetzen oder abspielen soll, und zwar Anfangs blos auf- und absteigende Tonleitern, erst in *C*-dur, dann mit ebenderselben Bezifferung in *G*-dur, dann eben so in *D*-dur und so fort, überall mit denselben Bezifferungen! — dann auch sonstige beliebige Zifferbässe, und gegen das Ende einige Ausweichungsformeln.

Endlich folgen unter der Überschrift: „*Epilogo e complesso di Passaggj, modulationi, cadenze False, sospese, ed Inganno*“ (Alles buchstäblich so,) fünf Zeilen vierstimmig ausgesetzter Notenbeispiele, und zuletzt heisst es, es gebe auch eine plagale Kadenz, welche von der Quarte des Tones (ist zu verstehen vom Unterdominantakkorde) zur Oberquinte oder Unterquarte gehe, mit Nonenbegleitung



(gewiss äusserst verständlich!) — Zuletzt wird empfohlen, nicht ohne Noth zu viel zu moduliren; worauf der Verfasser mit der Bemerkung schliesst: nun wisse er diesem ersten Theile seiner Theorie nichts mehr hinzuzusetzen. —

Fragen wir nun, nach der bisherigen höchst treuen Relation des Inhaltes, was denn eigentlich der Inhalt des Buches sei; so besteht das Beste was davon zu sagen ist, darin: es sei hauptsäch-

lich eine Sammlung mehrer bezifferten Bassstimmen, an welchen ein Lehrling sich im Generalbassspielen üben möge, oder auch im Aussetzen dieser Generalbassstimmen in wirkliche Noten. Wer daher Lust und Beruf fühlt, sich eine solche Sammlung anzuschaffen, um sich an derselben, statt an anderer Zifferbassstimmen (deren er freilich auch sonst überall in hinreichender Menge finden kann) zu üben, dem ist dazu allerdings zu rathen. Anders aber muss der Rath für diejenigen ausfallen, welche nicht blosen Stoff zur Übung, sondern auch zugleich Belehrung einzukaufen wünschen. Diese finden hier wahrhaft über die Masen Wenig; ein Urtheil welches, nach den oben gelieferten Proben, keiner weiteren Begründung mehr bedürfen wird.

Eben darum wird es denn auch überflüssig sein, auch über den zweiten Theil noch ausführlich zu disseriren. Es wird vielmehr genügen, den Lesern zu berichten, dass sie auch hier ungefähr hundert Zeilen belehrenden, oder wenigstens Theorie beabsichtigenden Textes, die übrigen 15 Bogen aber mit Beispielen von allerlei Contrapuncten angefüllt finden, ersteren, den Text, um keinen derberen Ausdruck zu gebrauchen, ganz von gleicher Haltung, Bündigkeit, Klarheit und Verständlichkeit, wie der des ersten Theils, — letztere aber, die contrapunktischen Exempel und Muster, zum Theil, ja grösstentheils kunstreich, kunstgerecht und mitunter in der That recht schön.

Und mit diesem Besten, was sich von dem Werke sagen lässt, wollen wir eilen, diese Anzeige zu schliessen, eh uns noch Anderes aus der Feder fliesse.

GW.

Chor und Choral

zwei Artikel

aus

Gfr. Webers musikalischem Lexikon. *)

Chor,

lateinisch *Chorus*, italienisch *Coro*, französ. *Cheur*, vom griechischen Worte χορός abstammend, heisst zunächst I.) jedes Musikstück, in welchem viele Personen eine und dieselbe Singstimme gemeinschaftlich absingen. Wenn z. B. bei einer vierstimmigen Vocalcomposition Eine Person die erste Stimme, eine andere die zweite absingt u. s. w., so wird sie auf diese Art als Singquartett aufgeführt: wird aber jede Stimme mit mehren Sängern besetzt, so erscheint das Tonstück als Chor, mit welchem Namen man dann auch die Gesammtheit der Chorsänger zu bezeichnen pflegt.

In Ansehung der Composition wird der Chor bald mehrbald wenigerstimmig gehalten, bald für diese, bald für jene Art von Singstimmen. So hat man z. B. nicht blos

---

*) Gewiss nicht als Muster gedenke ich diese von mir bearbeiteten Artikel hier auszustellen, und noch weniger als selbständige, durchgängig neue Ansichten enthaltende Abhandlungen, sondern blos allein als Proben der zu erwartenden lexicalischen Behandlungsweise, deren Hauptzweck sich darauf beschränkt, den Artikel nach seinen verschiedenen Bedeutungen zu erklären und die Haupt-Grundzüge der betreffenden Lehre zu entwickeln; und selbst in Hinsicht auf diese letztere merke ich an, dass bei weitem nicht alle Artikel mit solcher Ausführlichkeit behandelt werden, wie die hier und auch schon in früheren Heften der *Cäcilia* ausgegestellten, indem zwar grade die ausführlicher bearbeiteten sich noch am ersten zur Mittheilung in der *Cäcilia* eignen, im Lexikon selbst aber zum Theil merklich abgekürzt erscheinen werden. *GW.*

Chöre für die gewöhnlichen vier Hauptarten von Singstimmen, (Soprane, Alte, Tenore und Bässe,) sondern auch für mehre, oder wenigere Stimmen, — blos für zwei, drei oder vier Männer-Stimmen, ohne weibliche, oder allein für weibliche, — auch doppel- und dreifache Chöre, wo die Singstimmen in zwei oder drei Chöre abgetheilt, sich bald chorweise ablösen und antworten, bald auch wieder in Eins zusammengreifen u. s. w. (Ganz wunderlich wird in Kochs musikal. Lexicon, Artik. Chor, gelehrt, ein Chor sei allemal wenigstens drei-, und höchstens vierstimmig, er sei „ein Singstück, in welchem eine Empfindung, in welche viele Menschen(?)" „zugleich versetzt sind, durch drei oder vier mehr-„fach besetzte Stimmen ausgedrückt wird", eine Behauptung, die natürlich weder einen vernünftigen Grund, noch die Erfahrung für sich hat. Man erinnere sich nur z. B. der zweistimmigen Chöre der Priesterinnen in Glucks Iphigenia, des zweistimmigen Männerchores: „Das klinget so herrlich" in der Zauberflöte, und so vieler fünf-, sechs-, acht- und mehrstimmiger Chöre unserer Kirchen-Componisten. — Auch der gewöhnliche Kirchengesang der Kirchengemeinen, wo die ganze Gemeine einklängig Eine und dieselbe Weise singt, ist eine blos einstimmige Gattung von Chorgesang, von welcher im Artikel Choral eigens gehandelt wird.)

Der Chor wird bald mit Instrumentalbegleitung, bald als bloser reiner Vocalchor gesetzt; und vermag in jeder dieser Gestalten die grössten Wirkungen zu erzeugen. Was insbesondere den Chor in Verbindung mit Instrumentalbegleitung betrifft, so geht es wohl aus der Natur der Sache hervor, dass dabei die Begleitung überall als dem Gesange untergeordnet, und letzterer als hervortretende Hauptsache behandelt werden sollte, sowohl in Ansehung der Besetzung (S. den Art. Besetzung) als der Instrumentirung (S. den Art. Begleitung,) so dass, wenn gleich der Instrumentalpartie ein grösserer Reichthum an melodischen Figuren, welchen sie, vermög ihrer leich-

teren Beweglichkeit, eher vertragen, verliehen wird, diese doch nur, als der Empfindung homogene und den Ausdruck unterstützende, immer aber untergeordnete Zierrathe, den Chorgesang, als Hauptsache, blos umspielen, schmücken und heben sollen. (Eine eigene, bisher unerhört gewesene Verbindung des Chores mit der Symphonie hat neuerlich Beethoven in seiner Symphonie Op. 125 auszuführen gewagt.)

Es ist einleuchtend, dass ein Chor, indem er mehr in Massen, im Gegensatze der im Sologesange mehr hervortretenden Individualität, wirkt, eben darum auch weniger fein detaillirte Züge und, weil er von vielen Personen zugleich gesungen werden soll, auch nur möglichst wenig Schwierigkeit in Ansehung der Ausführbarkeit der Stimmen verträgt, weshalb zärtere und feinere Züge, da wo sie in einen Chor eingewebt werden sollen, am füglichsten und wirkungsvollsten durch Zwischensätze von Solostimmen, entweder während der Pausen des Chores, oder auch während des Chorgesanges selbst und gleichsam über den untergeordneteren Tönen des Chores einherschwebend und hervorglänzend, ausgesprochen worden, wie dies denn eben auch in Arien und Duetten, Terzetten u. s. w. mit eingeflochtenen Chören, oft mit der glücklichsten Wirkung, zu erscheinen pflegt.

Was die poetische Grundidee des Chorsingens an sich selber betrifft, so scheinen folgende Betrachtungen aus der Natur der Sache hervorzugehn. Sofern schon in jedem mehrstimmigen Gesangstücke, worin mehre Stimmen einen und denselben Text singen, vorzüglich aber beim Chore, mehre Personen, Eines und dasselbe, zu gleicher Zeit, und mit ebendenselben Worten, gleichsam mit Einem Munde aussprechend, erscheinen, so ergiebt sich hieraus von selbst, dass diese Worte, so viel möglich, nur solche sein müssen, von welchen es füglich anzunehmen ist, dass die Personen, welche man sich unter dem singenden Personal vorstellt, sie unter den gegebenen Um-

ständen so einmündig aussprechen würden. — Wollte man dieses freilich ganz strenge nehmen, so würde sich nicht leicht ein völlig zum Chorgesange passender Text finden lassen, indem von mehren, wenn auch ganz von Einer und derselben Empfindung beseelten Personen, doch sicher nicht Alle diese Empfindung ganz auf gleiche Weise und mit denselben Worten u. s. w. auszusprechen pflegen; und dieser rigorosen Ansicht zufolge würde dann für Chorgesänge fast kein anderer Text übrig bleiben, als welchen etwa ein Vorsänger dem Chore vorsagte und dieser ihm nachspräche oder nachsänge (etwa wie z. B. beim Rundgesange) — oder ausserdem höchstens nur ganz einfache Ausrufungen, wie z. B. Ach! Weh! Heil dir! Willkommen! u. dgl. — Indessen darf man sich in die, durch diese gar zu strenge Ansicht angedeuteten Grenzen, wohl schon darum nicht einengen lassen, weil die Natur eines Kunstwerkes, als eines in sich selbst der prosaischen Wirklichkeit entrückten und mehr idealen Gebildes, auch die Annahm grösserer idealer Übereinstimmung der Empfindungsweise rechtfertigt, und eine mehr als alltägliche Übereinstimmung der Art solche gemeinsame Empfindung auszusprechen, vorauszusetzen und zu fingiren erlaubt.

Ist dieses, aus den angeführten Gründen, selbst dem Opernchore erlaubt, welcher, vor den Augen des Zuschauers und Zuhörers auf der Bühne, als wirklich aus mehren Individuen bestehend, leibhaftig erscheint, so ist es vollends noch unbedenklicher da, wo man sich den Chor nicht nothwendig als eine Anzahl von verschiedenen Personen vorstellen muss, sondern ihn gewissermasen als Eine ideale Person bildend denken kann, wie in der Cantate, oder dem Oratorium, oder überhaupt als eine Gesammtheit von höh ren Wesen, von Engeln, Geistern, oder sonst durch höheren Einfluss inspirirten Wesen, bei welchen allen es noch leichter ist und noch näher liegt, sich eine völlige Übereinstimmung der Ideen und Worte zu denken.

Jedenfalls versteht sich doch von selbst, dass der Dichter dem Chore nur möglichst unverkünstelte Ausdrücke, ohne allzu lange oder gar allzu verwickelte Phrasen, in den Mund legen darf, und ihn überall, und zumal in der Oper, nur da eintreten lassen soll, wo sein Mitsprechen und Mithandeln nicht allein die Wirkung des Momentes zweckgemäss hebt, sondern überhaupt auch in den Fortgang des Ganzen wirksam und fördernd eingreift. Nichts tödet und stumpft mehr die Theilnahme ab, als, die dramatische Handlung stillstehen, und auf den Bretern lange Reihen von Choristen, müssig stehend, beliebige Phrasen absingen zu hören! wogegen freilich auf der andern Seite auch die entgegengesetzte Klippe zu vermeiden ist, dem Chore doch auch nicht all zu viele Handlung, zumal solche zuzutheilen, welche mimisches Spiel fodert, weil Dergleichen den, in der Regel nur sehr wenig artistisch gebildeten Chorsängern, gar zu leicht missräth, und dann ungeschickt und lächerlich ausfällt. (Auf den Griechischen und Römischen Bühnen war der Chor in der Regel sogar blos betrachtend und fast gar nicht handelnd, was aber wenigstens uns Modernen jetzt wohl etwas langweilig vorkommen mögte!)

II.) Mit dem Namen Chor bezeichnet man nicht selten auch das zum Chorsingen bestimmte Local, namentlich z. B. in der Kirche den Raum nächst um den Hochaltar, wo die sogenannten Chorherren sitzen oder sassen, oder nächst der Orgel, wo die Kirchenmusik aufgeführt und im Chor gesungen wird; woher der Name Orgelchor.

III.) Figürlich wird der Name Chor auch auf Instrumente angewendet, in welchem Sinne man denn von Instrumentalchören spricht. So wird z. B. in der Orchestersprache die Gesammtheit der Blasinstrumente der Chor der Blasinstrumente genannt, und auch wohl dieser etwa noch weiter abgetheilt in den Chor der Blech-Instrumente und den der übrigen. Eben so wird

geheissen. — Auch werden die zum einstimmigen Kirchengesange bestimmten Choralmelodieen zuweilen mehrstimmig ausgesetzt, und heissen dann zwei-, drei-, vier-, oder mehrstimmige Chorale.

Man hat auch vorgeschlagen, und sogar wirkliche Versuche gemacht, solche vierstimmig ausgesetzte Chorale von einer ganzen Kirchengemeine also vierstimmig absingen zu lassen; allein es ist wohl kaum denkbar, dass eine zum unverhältnismässig grössten Theile aus ganz unmusikalischen Individuen bestehende Volksmasse dazu dressirt werden könne, mehre Mittelstimmen ohne derbe Unrichtigkeiten, zu geschweigen gehörig und gut, einzulernen und festzuhalten!

Schon darum also, um anderer Übelstände solcher musikalischen Dressur in Masse nicht zu gedenken, ist die bisher gewöhnliche Art, den Choral aufzuführen, sicherlich die vernünftigste und zweckmässigste, nämlich so, dass die sämmtlichen Individuen der Gemeine nur die Choralmelodie einstimmig, (je nach dem Umfange ihrer Stimme, in höherer, oder tieferer Octave) absingen, indess zu solchem festen Gesange, *cantus firmus*, die begleitende Orgel eine, je nach Umständen, Bedürfnis und Fähigkeit, drei-, vier-, oder mehrstimmige Begleitung ausführt. In der That kann auch grade diese Art der Ausführung die grösste, und in der That oft gewaltige Wirkung erzeugen, welche nicht leicht irgend einer anderen Musikgattung erreichbar ist, indem es nicht leicht unter anderen Umständen zu Gebote steht, die gewaltige Masse und durchdringende Kraft so vieler zu Einer Stimme vereinigter Personen zu benutzen. — Freilich liegt in solchem durchgängigen Zusammensingen einer ganzen Masse wenig Abwechslung und Schattirung, und diese Einförmigkeit wird noch dadurch erhöht, dass gewöhnlich mehre, ja viele Strophen eines Liedes über die sich also vielmal wiederholende nämliche Melodie abgesungen werden. Allein es kann diesem Übelstande der Organist schon dadurch zum Theil abhelfen,

dass er seine Begleitung bei jeder Wiederholung des *cantus firmus* variirt, theils durch veränderte Figurirung seiner Begleitungsstimmen, theils auch durch abwechselndes Unterlegen anderer Harmonieen und Harmonieenfolgen, durch manchfaltiges Registriren, u. dgl. m.

Die Kunst, auf solche Weise einen Choralgesang gut, zweckmässig, schön, wirkungsvoll und möglichst manchfaltig abwechselnd zu begleiten, ist nun allerdings eine der wichtigsten Aufgaben des Organisten, und die grössten Tonsetzer, zumal ältere, haben sich mit dem grössten Ernste und mit warmer Liebe an solchen Aufgaben versucht.

Noch eine andere, noch viel wirkungsvollere Abwechslung würde es aber gewähren, wenn man den strophenweisen Choralgesang in der Art gleichsam als Wechselgesang behandeln wollte, dass allemal abwechselnd Eine Strophe in der vorerwähnten Art von der gesammten Gemeine, in ganz kunstlos einstimmigem Gesange, und unter kräftiger und beliebige Energie und Reichthum der Harmonie entwickelnder, auch nach Bedürfnis und Schicklichkeit jedesmal beliebig variirter Begleitung der Orgel, abgesungen, die folgende aber von einem kleineren, musikalisch gebildeten, drei-, vier-, oder mehrstimmigen Chore, oder auch von Solostimmen, mit nur leiser, oder auch wohl ganz ohne, Orgelbegleitung vorgetragen würde. Es bedarf wohl keiner Anpreissung, wie sehr auf diese Weise die Wirkung einer jeden Strophe durch die der vorhergehenden und folgenden gehoben — und wie wohlthätig, bei sinniger Anwendung und Anpassung solchen Wechselsingens auf die jedesmalige Bedeutung des kirchlichen Ritus, durch das Einflechten solchen kunstmässigen Gesanges, auch auf den Sinn der Gemeine selbst, und auf ihre religiöse, und humane Cultur gewirkt werden könnte. (Vergl. Grosheim in der *Cäcilia*, 2. Bd. (Heft 8.) S. 247 — 260). Es mögte wohl wenige Gemeinen geben, in welchem es unausführbar wäre, eine mäs-

tige Anzahl von Personen zur Ausführung des erwähnten kleineren Chores einzuüben.

Es haben übrigens die Tonsetzer für die harmonische Behandlung des Chorals mehre eigene Regeln als Gesetze des Choralstyls aufgestellt. Es sollen nämlich, ausser den Gesetzen für den Kirchenstyl überhaupt, (welchem ein eigener Artikel gewidmet ist, (vergl. *Cäcilia*, 3. Bd. [Heft 11.] S. 173 bis 204) für den Choral insbesondere noch gewisse eigene, ganz aparte Regeln zu beobachten sein. Es ist aber schwer, dieselben in einem zusammenhängenden Vortrage darzustellen, da sie grösstentheils auf willkürlicher Annahme beruhen, und daher auch noch niemal in einem zusammenhängenden Systeme aufgestellt, sondern fast immer nur als stückweise Behauptungen bald da, bald dort hingeworfen, in Lehrbüchern, Kritiken und Streitschriften zum Vorscheine kommen. Auch Vogler, welcher eine eigene Schrift mit dem Titel: Choralsystem herausgegeben, stellt darin nirgend diese bei der Behandlung des Chorals eigenthümlichen Regeln zu einem theoretisch geordneten Lehrgebäude zusammen, sondern wirft nur, bald da bald dort, ein Gebot oder Verbot gleichsam als Postulat hin, hauptsächlich um seinen beneideten Rivalen Seb. Bach der Übertretung desselben zu beschuldigen.

1.) Für's Erste sollen, bei der Behandlung der Choräle, deren mehre aus uralten Zeiten herrühren und die Spuren und ausserordentlichen Schönheiten der antiken griechischen und anderen sogenannten Tonarten noch unverkennbar an sich tragen sollen, diese antiken Tonarten respectirt, und denselben gemäss modulirt werden.

Was diese Vorschrift im Allgemeinen betrifft, so darf ich mich hier wohl auf dasjenige beziehen, was am betreffenden Orte über diese antiken sogenannten Tonarten eigens gesagt wird, und namentlich auch auf meine Theorie der Tonsetzkunst 2. neueste Aufl. 4. Bd. § 579 u. ff.

Zum Theil als Folge der vorstehend erwähnten Regel, sollen nach Vogler und Anderen, für den Choral folgende weitere Vorschriften gelten. Es soll nämlich:

2.) jede Choralbegleitung mit der Dreiklang-Harmonie des ersten Tones der Melodie angefangen werden, so dass derjenige Ton, mit welchem die ganze Weise, oder auch nur eine neue Verszeile, anfängt, immer als Grundton der ersten Harmonie erscheine; wenn also die Melodie z. B. mit dem Tone e anfange, so dürfe dazu kein anderer Akkord gegriffen werden, als der C- oder e-Dreiklang, — (ein Gesetz, dessen Giltigkeit Vogler selbst in den, der genannten Schrift beigefügten Mustern, widerlegt. (Tab. II. in Nr. 2, Tab. III. in dem Musterchoral lydischer Tonart, dann in Nr. 152, 153, 312, 412, und vielen a. m.)

3.) Die Endnote eines Verses dürfe nie als Terz der Harmonie erscheinen, (wenn also z. B. die letzte Note eines Verses e sei, so dürfe zu diesem e nicht die C-Dreiklangharmonie gegriffen werden, weil in dieser der Ton e die Terz wäre, — sondern etwa der C-Dreiklang, in welchem der Ton e als Grundnote erscheine, — oder der A-Dreiklang, zu welchem e als Quinte gehört) oder, mit Voglers eigenen Worten (Choralsystem S. 42.) „so „unterscheidet sich doch die ächte Behandlung des Cho„rals himmelweit von der gewöhnlichen musikalischen „Tonfolge: 1. dadurch, dass der letzte Ton einer Cho„ralmeinung oder Vers nie die“ (durch Druckfehler: steht nur der, vergl. das der Schrift vorangedruckte Eratenverzeichniss,) „Achte oder Fünfte, nie“ (durch Druckfehler: nur.) „die dritte zum Hauptklang werden „darf.“ (vergl. ebendaselbst S. 59.) — Dass Vogler, selbst in eben diesem Werke, mehrmal diese Regel nicht beachtet, z. B. auf der dort beigefügten Notentafel III. am Ende des zweiten Tactes, und in dem als weitere Notentafeln beigefügten Abdrucke des Voglerschen sogenannten schwedischen Choralbuches im Chorale N. 157 beim

ersten Ruhepuncte, und in Nr. 167 beim zweiten, so wie auch gleich auf der ersten Blattseite seines Busspsalmen u. a. m. erwähne ich ebenfalls nur beiläufig.

4.) Als weitere Regel findet man am. angef. O. die Behauptung aufgestellt, es dürfe im Choral gar keine Haupt-Vierklang-Harmonie, keine Hauptseptime, (keine Unterhaltungssiebente, wie Vogler sie nennt) gebraucht werden: — welche Regel aber ebenfalls von Vogler selbst, in ebendemselben Werke, worin er sie aufstellt, mehrfältig durch die That widerlegt wird, z. B. in den Notenbeispielen Tab. IV., in der Verbesserung der äolischen Tonart, Tact 11, in der Verbesserung des jonischen Chorals Tact 6, auch Tab. II. in der Verbesserung T. 11. u. a m. Verg. ebend. S. 97.

5.) Es soll ferner im Choral verboten sein, zwei Stimmen in Terzen untereinander fortschreiten zu lassen: — eine Regel, deren Giltigkeit Vogler ebenfalls wieder vielfältig durch die That widerlegt, z. B. im Choral Nr. 38 T. 1, 2, 3, — Nr. 53 T. 1, 2. 3, 4, — Nr. 67 T. 7, — Nr. 152 T. 1, — N. 153 T. 2, 3, 4, u. a. m.

Diese und noch mehre andere Gebote und Verbote ähnlichen Schlages findet man, bald in diesem bald in jenem Buche, einzeln hingeworfen und als Gesetz aufgestellt, allein einen bündigen, vernünftig befriedigenden Grund zu irgend einem derselben sucht man überall vergebens; denn soll man es etwa für einen bündigen Grund annehmen, wenn uns z. B. Vogler, für die oben unter 2 und 3 erwähnten Vorschriften als Grund anführt: das folge nothwendig aus der in den alten Tonarten vorwaltenden Herrschaft der Melodie? (Wie und warum folgt denn das aus dieser angeblichen Herrschaft? und wie und warum folgt es daraus grade, und nur grade am Anfang und Ende jeder Textzeile??) — oder wenn er uns als guten Grund für N. 4. die Behauptung hinwirft, die sogenannte Unterhaltungssiebente habe einen hochfahrenden,

aufbrausenden, wohllüstigen und darum dem Choral so wie überhaupt den antiken Tonarten unanständigen Charakter; (— ? —) Wer kann, ohne auf alles Selbstdenken zu verzichten, an die Bündigkeit solcher und ähnlicher Ge- und Verbote glauben? — Wir wenigstens wollen hier nicht weiter Notiz davon nehmen.

Eine, zwar nicht wesentliche, aber doch fast ohne Ausnahme stattfindende Eigenthümlichkeit des gewöhnlichen Choralgesanges ist, dass derselbe nicht nur im Ganzen langsam einherschreitet, und also jede Sylbe des Textes sehr gedehnt erscheint, sondern dass die Dauer und rhythmische Geltung der Noten auch durchaus nicht genau gegeneinander abgemessen und abgewogen wird, so dass ein solcher Gesang gar nicht wirklich rhythmisch, nicht tactmässig, erscheint, — welches alles beim Gesange einer so grossen Masse nicht kunstgerechter Sänger, wo Schleppen und Dehnen nicht zu vermeiden ist, auch nicht wohl anders sein kann. — Allein ausserdem ist es auch förmlich zur Gewohnheit geworden, nach jeder Verszeile einen förmlichen Halt (Fermate) zu machen, ohne Unterschied, ob der Sinn und die periodische Structur des Textes einen solchen Ruhepunct fodert oder verträgt, oder nicht. — Es bedarf keiner Beleuchtung, wie sehr durch solche, oft sinnwidrige Zerstückelung, der Sinn des Textes entstellt, zerfetzt und verstümmelt werden kann; — der Einförmigkeit und schleppenden Wirkung so vieler, ewig auf gleiche bedeutungslose Art wiederkehrender Fermaten gar nicht zu gedenken.

Aber nicht genug! Die Orgelspieler haben es sogar förmlich eingeführt, bei jedem solchen Ruhepuncte auch noch ein eigenes Orgel-Zwischenspiel einzuschalten, und so jede Textzeile von der vorhergehenden und folgenden noch entschiedener durch den Dazwischentritt eines Orgelsätzchens abzutrennen, als durch die bedeutungslosen Fermaten nur schon allzuviel geschieht! Solche Zwischenspiele seien, so hört man zwar wohl behaupten, nöthig, um der Gemeine in

den Ton, mit welchem die folgende Textzeile anfängt, einzuhelfen, — die Ruhepuncte aber, um ihr Zeit zum Athem-Schöpfen zu lassen. Allein wer wird glauben, dass die Gemeine, welche doch alle übrigen Töne der Melodie trifft, nur grade den ersten Ton jeder Textzeile nie ohne solche Einhilfe treffen würde, (auch selbst dann nicht, wenn sie die Melodie zum hundertsten oder öfterenmal singt, — oder auch dann nicht, wenn der erste Ton der Verszeile etwa gar ebenderselbe ist, wie der letzte der vorhergehenden? —) Und wer wird glauben, dass die Gemeine grade nach jeder Textzeile Raum zum Athmen bedürfe, wenn man sieht, wie ja mitten in der Zeile bald dieser, bald jener Sänger nach Bedürfnis und Bequemlichkeit Athem holt, wie dies ja auch selbst in der künstlerischen Vocalmusik mitten im Perioden häufig geschieht, ohne dass hier oder dort ein Übelstand daraus entspränge?

Allein es ist nun einmal so, der Zunftgebrauch besteht, ist förmlich zur Methode geworden, und man findet in Lehrbüchern förmliche Anweisungen und Vorschriften, wie solche Zwischenspiele zweck- und sinngemäs eingerichtet werden sollen, — Anweisungen, zweck- und sinngemäs etwas zweck- und sinnwidriges zu thun!!

Gfr. Weber.

Melodie, Harmonie.

Melodie? Wohl ergötzt sie mein Ohr, mein Herz;
überschwenglich
Füllest, und schwellst, ohne sie, Chor, du mein
wogend Gemüth.

F. W. Jung.

Beiträge
zur akustisch-physiologischen Erklärung
der
menschlichen Singstimme,

mitgetheilt von Gfr. Weber.

(*Cäcilia*, 1. B. [Heft 1,] S. 81.)

Es hat meine, auf oben bezeichneten Orte, unter dem Titel einer akustisch-physiologischen Hypothese, aufgestellte Ansicht, das Glück gehabt, grade von denen zwei Männern, von welchen ich es vorzüglich gewünscht hatte, von unserm Chladni und von Hrn. Dr. Liskovius, beachtet und näherer Beleuchtung durch Mittheilung der nachstehenden zwei Aufsätze gewürdigt zu werden, in deren Ersterem Chladni grade meinen Haupt-Sätzen beipflichtet: dass die Stimmbänder als schwingende, tönende Membranen oder Lamellen zu betrachten seien und im Stimmorgane nach Art der Zunge einer Zungenpfeife, das Singorgan im Ganzen also nach Art einer Zungenpfeife kürzester Gattung, wirke, und dass, (was eigentlich den allerwesentlichsten und Hauptgegenstand meiner Ansichten bildet,) die Falsettöne auf partiellen Schwingungen der Kehlbänder beruhen, und demnach als Aliquot- oder sogenannte Flageolett-Töne zu betrachten seien.

Dass ich diese beiden, schon im November 1824 und im Januar 1825 eingelaufenen, gewichtigen Beiträge den Freunden der Naturlehre und Tonwissenschaft mitzutheilen bis jetzt gezögert, kann ich nur damit entschuldigen, dass ich dieselben mit weiteren Bemerkungen begleiten zu können gewünscht hatte, welche aber theils niederzuschrei-

den Ton, mit welchem die folgende Textzeile anfängt, einzuhelfen, — die Ruhepuncte aber, um ihr Zeit zum Athem-Schöpfen zu lassen. Allein wer wird glauben, dass die Gemeine, welche doch alle übrigen Töne der Melodie trifft, nur grade den ersten Ton jeder Textzeile nie ohne solche Einhilfe treffen würde, (auch selbst dann nicht, wenn sie die Melodie zum hundertsten oder öfterenmal singt, — oder auch dann nicht, wenn der erste Ton der Verszeile etwa gar ebenderselbe ist, wie der letzte der vorhergehenden? —) Und wer wird glauben, dass die Gemeine grade nach jeder Textzeile Raum zum Athmen bedürfe, wenn man sieht, wie ja mitten in der Zeile bald dieser, bald jener Sänger nach Bedürfnis und Bequemlichkeit Athem holt, wie dies ja auch selbst in der künstlerischen Vocalmusik mitten im Perioden häufig geschieht, ohne dass hier oder dort ein Übelstand daraus entspränge?

Allein es ist nun einmal so, der Zunftgebrauch besteht, ist förmlich zur Methode geworden, und man findet in Lehrbüchern förmliche Anweisungen und Vorschriften, wie solche Zwischenspiele zweck- und sinngemäs eingerichtet werden sollen, — Anweisungen, zweck- und sinngemäs etwas zweck- und sinnwidriges zu thun!!

Gfr. Weber.

Melodie, Harmonie.

Melodie? Wohl ergötzt sie mein Ohr, mein Herz;
überschwenglich
Füllest, und schwellst, ohne sie, Chor, du mein
wogend Gemüth.

F. W. Jung.

Beiträge
zur akustisch-physiologischen Erklärung
der
menschlichen Singstimme,

mitgetheilt von Gfr. Weber.

(*Cäcilia*, 1. B. [Heft 1,] S. 81.)

Es hat meine, auf oben bezeichneten Orte, unter dem Titel einer akustisch-physiologischen Hypothese, aufgestellte Ansicht, das Glück gehabt, grade von denen zwei Männern, von welchen ich es vorzüglich gewünscht hatte, von unserm Chladni und von Hrn. Dr. Liskovius, beachtet und näherer Beleuchtung durch Mittheilung der nachstehenden zwei Aufsätze gewürdigt zu werden, in deren Ersterem Chladni grade meinen Haupt-Sätzen beipflichtet: dass die Stimmbänder als schwingende, tönende Membranen oder Lamellen zu betrachten seien und im Stimmorgane nach Art der Zunge einer Zungenpfeife, das Singorgan im Ganzen also nach Art einer Zungenpfeife kürzester Gattung, wirke, und dass, (was eigentlich den allerwesentlichsten und Hauptgegenstand meiner Ansichten bildet,) die Falsettöne auf partiellen Schwingungen der Kehlbänder beruhen, und demnach als Aliquot- oder sogenannte Flageolett-Töne zu betrachten seien.

Dass ich diese beiden, schon im November 1824 und im Januar 1825 eingelaufenen, gewichtigen Beiträge den Freunden der Naturlehre und Tonwissenschaft mitzutheilen bis jetzt gezögert, kann ich nur damit entschuldigen, dass ich dieselben mit weiteren Bemerkungen begleiten zu können gewünscht hatte, welche aber theils niederzuschrei-

ben, theils auch durch Versuche zu belegen, mir bis jetzo noch nicht möglich war, und wohl erst nach Monaten möglich werden wird, bis wohin ich denn auch, um nicht zweimal auf diesen Gegenstand wieder zurück zu kommen, all dasjenige verspare, was ich namentlich etwa gegen den letzteren Aufsatz, freilich wohl schon jetzt, mit wenigen Worten, einwenden könnte; indess ich hier mich auf eine blosse Rückbeziehung auf meine Anmerkung zur S. 99 meiner Abhandlung begnügen kann, welche, von Herrn L. nicht in allen Stücken beantwortet, meines Erachtens auch seine hier aufgestellten Sätze erledigt. Denn was, um nur Ein Beispiel anzuführen, den mir gemachten Vorwurf angeht, dass auch meine Erklärung nur in einem Gleichnisse bestehe, (nachstehend §. 164,) so liegt, meines Erachtens, doch ein wesentlicher Unterschied darin, dass mein Beziehen auf die bekannten, physicalisch und akustisch längst fest und unbezweifelt bestimmten Gesetze der Schwingungen einer Lamelle eben so wenig ein bloses Gleichnis ist, als wenn einer sagt, die Waage wirke nach den Gesetzen des Hebels, der Keil nach denen der schiefen Ebene u. dgl.; indess die blos gleichnisweise Erklärung: „der Mensch singt wie er pfeift" noch immer der ihr, in meiner erwähnten Anm. entgegengestellten Frage ausgesetzt ist: wie pfeift er denn? — eine Gegenfrage, welche, wie mir scheint, selbst durch die von Herrn Dr. Chladni nachstehend S. 158 f. erwähnten Erscheinungen noch nicht beantwortet ist; vergl. näml. die erw. Anm. S. 100, Z. 14 v. U. u. fgg.

Jedenfalls wird den beiden, sehr verehrenswerthen Gelehrten und Forschern der Dank aller Wissenschafts- und Kunstfreunde eben so wenig als der meinige entgehen.

Gottfried Weber.

Einige Bemerkungen über die menschliche Stimme,

veranlasst durch die Abhandlung Gfr. Webers in der *Cäcilia*, 1. Bd. 1. Heft, S. 81.

Von

E. F. F. Chladni.

Was ich hier, über diesen Gegenstand, zu sagen habe, ist nicht etwa als bestimmte Behauptung oder Belehrung, sondern nur als meine auf physicalischen Gründen beruhende Meinung anzusehen.

Ganz richtig ist es, wenn der Herr Verfasser sagt, dass die Menschenstimme durchaus nicht nach den Gesetzen zu beurtheilen ist, wie die Töne der eigentlichen Blasinstrumente oder der Flötenwerke einer Orgel, und auch eben so wenig nach den Gesetzen gespannter Saiten, sondern dass sie am besten mit einer möglichst kurzen Zungenpfeife verglichen werden kann, mit dem Unterschiede, dass dabey ungleich mehr Modifikationen Statt finden können. Über diese Ähnlichkeit der Stimmen der Menschen und Thiere mit den Zungenwerken oder Rohrwerken (*tuyaux à anche*) hat auch *Cuvier* in seinem *Leçons d'Anatomie comparée*, T. IV. viel Lehrreiches gesagt. Die Verschiedenheit der Töne hängt hierbey, eben so, wie bey den Zungenpfeifen, theils von der Spannung der zitternden Membrane

ab, theils auch von der mehrern oder mindern Weite der Ritze, durch welche die Luft ausströmt; wie ich solches auch schon in meiner Akustik §. 68, im *Traité d'Acoustique* §. 52, und noch etwas genauer in den Neuen Beyträgen zur Akustik, S. 64. bemerkt habe. So wie bey der Stimmung einer Zungenpfeife durch Verkürzung des schwingenden Theiles der Zunge auch die Spalte, durch welche die Luft dringt, enger wird, eben so wird durch mehrere Spannung der Kehlbänder auch die Stimmritze verengt, und beydes trägt gemeinschaftlich zur Bestimmung des Tones bey, so dass also bey dem Streite zwischen *Dodart* und *Ferrein* beyde nicht ganz Unrecht hatten, wenn der eine die Verschiedenheit der Töne der grösseren oder geringern Weite der Stimmritze, und der andere der verschiedenen Spannung der Kehlbänder zuschrieb.

Wenn der Herr Verf. in einer Note sagt, dass das Blasen durch eine enge Öffnung keinen Ton gebe, so ist dieses bey einer röhrenförmigen Öffnung ganz richtig; wenn aber die Luft mit Gewalt durch eine enge Ritze oder Spalte strömt, so giebt dieses allerdings mancherley Töne, *) wie man es bey dem Heulen eines, durch eine Ritze in einem Fenster, einer Thüre oder einer Wand streichenden Sturmwindes hört, und besonders bey den vielen Stürmen gegen das Ende des vor. Jahres (1824) oft genug zu hören Gelegenheit hatte. Hier-

*) *Cäcilia*, a. angef. O. S. 100. Anm. Z. 14. v. U.

bey hängt die Höhe und Tiefe dieser unreinen und unangenehmen Töne (bey denen übrigens keine mitzitternde Membrane, wie etwa in den Zungenwerken oder der Stimme vorhanden ist), theils von der Weite der Spalte oder Ritze ab, theils von der grössern oder geringern Gewalt des Windes, wie ich dieses, dem vortreflichen Werke des Grafen *Giordano Riccati, Delle corde ovvero fibre elastiche, Schediasm.* VII. zufolge, in meiner Akustik §. 67 bemerkt habe, wo ich aber, um Missverständnisse zu vermeiden, anstatt des Wortes: Öffnung, mich des bestimmtern Ausdruckes: enge Spalte oder Ritze, hätte bedienen sollen. Da bey einer solchen Luftströmung die Weite der Spalte unverändert bleibt, so werden die Töne desto höher, je mehr die Heftigkeit des Windes zunimmt, und da diese keinen Augenblick sich ganz gleich bleibt, kann der Ton nicht anders, als unrein und heulend seyn.

Herr Doctor Liskovius, den ich auch als Freund sehr achte, hat meines Erachtens ganz Recht, wenn er das Singen dem Pfeifen mit dem Munde ähnlich findet. *) Bey dem Pfeifen setzt der, durch eine enge Spalte gepresste Luftstrom die Ränder der Lippen in zitternde Bewegung, wie die Kehlbänder bey der Stimme. Zu den höhern Tönen werden die Lippen mehr einander genähert und mehr gespannt, als zu den tiefern,

*) *Cäcilia* a. a. O. S. 100.

so dass also hier eben so, wie bey der Stimme, oder wie bey Zungenwerken, Verengerung der Spalte, und Spannung (oder, welches dieselbe Wirkung thut, Verkleinerung) des zitternden Theiles gemeinschaftlich den Ton bestimmen.

Über die eigentliche Beschaffenheit des Falsetsingens getraue ich mir nicht etwas Bestimmtes zu sagen, indessen halte auch ich für wahrscheinlich, dass es auf partiellen Schwingungen der Kehlbänder beruht. Vielleicht mag wohl auch noch mehrere Verengerung der Stimmritze und noch weiteres Aufwärtsziehen des Kehlkopfes einiges dazu beytragen.

Dr. Chladni.

Bemerkungen
über *Gfr. Weber's*
physiologisch-akustische Hypothese
in Betreff der menschlichen Stimme

(Cäcilia N. 1. S. 81-103)

von

Dr. Karl Friedr. Sal. Liskovius, *)

ausübendem Arzte zu Leipzig.

Gfr. Weber nimmt an, das menschliche Stimmorgan wirke als tönende Membran oder Lamelle.

---

*) Verfasser der trefflichen „*Dissertatio physiologica sistens theoriam vocis*", und der Schrift „Theorie der Stimme, von Dr. K. F. Liskovius, mit einer Kupfert., Leipz. b. Härtel", von welcher letzteren wir hierneben eine Nachzeichnung liefern, und zu deren Erklärung Folgendes beifügen. Fig. 1. ist der Ringknorpel von vorn angesehen. Fig. 2. derselbe von hinten betrachtet. Fig. 3. der Schildknorpel von vorn. Fig. 4. derselbe von hinten gezeichnet. Fig. 5. der Giesbeckenknorpel der rechten Seite, von vorn. Fig. 6. der Giesbeckenknorpel der rechten Seite, von hinten. Fig. 7. der Kehlkopf, von hinten und oben, folglich in halber Verkürzung, aufgenommen, a) der Ringknorpel, bb) der Schildknorpel, cc) die Giesbeckenknorpel, dd) die Taschenbänder, ee) die Stimmritzenbänder, f) die Stimmritze, g) der Stimmritzendeckel, hh) das Zungenbein, i) die Luftröhre. Fig. 8. der Kehlkopf, von oben, in völliger Verkürzung abgebildet, und zwar so, dass der Schildknorpel nach vorn gerichtet ist, a) der Ringknorpel, bb) der Schildknorpel, cc) die Giesbeckenknorpel, dd) die Taschenbänder, ee) die Stimmritzenbänder, f) die Stimmritze, g) der Stimmritzendeckel. Fig. 9. stellt den Kehlkopf in seinem Zusammenhange mit den benachbarten Theilen, und zwar von oben betrachtet, also in derselben Verkürzung, wie Fig. 8., nur kleiner, dar. a) der ganze Kehlkopf mit dem Kehldeckel, b) die Speiseröhre, c) Rückenwirbel, d) Rückenmark, e) das Schlüsselbein der rechten Seite, f) das Schlüsselbein der linken Seite, g) die rechte Lunge, h) die linke Lunge, ii) Halsmuskeln. Fig. 10. stellt den Kehlkopf in seinem Zusammenhange mit den benachbar-

Dagegen streiten aber die Versuche an dem menschlichen Kehlkopfe, und zwar besonders folgende:

Wenn man, bei dem Einblasen in die Stimmritze, das eine Stimmband stark anspannt, und das andere zu gleicher Zeit sehr erschlafft, so entstehen nicht zwei verschiedene Töne, wie es nothwendig geschehen müsste, wenn obige Ansicht richtig sein sollte; sondern es ist durchaus nur ein einziger Ton herauszubringen, dessen Höhe in Verhältniss steht mit der Weite der Stimmritze.

Wenn man, bei dem Einblasen in die Stimmritze, die Stimmbänder mit dem Finger berührt, gleichviel, an welcher Stelle, doch, ohne die Weite der Stimmritze dadurch zu verändern, so bleibt dessenungeachtet der Ton ein und derselbe, da doch, wenn hier die Gesetze schwingender Saiten, Membranen oder Lamellen Statt fänden, der Ton dadurch erhöhet werden müsste.

Wenn man, bei dem Einblasen in die Stimmritze, über das vordere, oder hintere Ende der-

---

ten Theilen, von der Seite betrachtet, dar. a) der Ringknorpel, b) der Schildknorpel, c) der Giesbeckenknorpel, d) der Stimmritzendeckel, e) das Zungenbein, f) die Wurzel oder der hintere Theil der Zunge, g) das untere Kinnbackenbein, h) äussere Bedeckungen des unteren Kinnbackenbeines, i) äussere und vordere Bedeckungen des Halses, welche aus Haut und Muskeln bestehn, k) die Luftröhre, grösstentheils aus knorpeligen Ringen oder vielmehr Bogen gebildet, l) die Speiseröhre, ein häutiger und muskulöser Kanal, m) die Halswirbelsäule, n) das Rückenmark, o) die Nackenmuskeln. *D. Red.*

selben den Finger hält, ohne die Stimmbänder selbst zu berühren, oder ihre Lage und Spannung auf irgend eine Weise zu verändern, so wird der Ton höher, weil die Öffnung für die ausströmende Luft kürzer, folglich im Ganzen kleiner wird.

Diese Versuche machte ich auf folgende Art: Der Kehlkopf wurde in Verbindung mit der Luftröhre ausgenommen, und von überflüssigen und hinderlichen Anhängseln befreit. Ich nahm mein Fagot-*S* mit dem engeren Ende (versteht sich, ohne Rohr) in den Mund, auf das weitere Ende fügte ich die Luftröhre mittels eines Bandes, damit die eingeblasene Luft nicht durch die Fuge entweichen konnte. So hatte ich während des Einblasens das Innere des Kehlkopfes gerade vor Augen. Die beiden Giesskannenknorpel fasste ich mit zwei Pincetten oder dergleichen, um die Richtung und Spannung der Stimmbänder zu handhaben. Auf diese Weise kann man mit dem todten Kehlkopfe mancherlei Tonfolgen willkührlich hervorbringen, und dabei sein Inneres genau beobachten.

Diesen Versuchen zufolge kann ich, so gern ich mich des Besseren belehren lasse, doch die vielfältig geprüfte Überzeugung noch nicht aufgeben, dass unsere Stimmbänder, bei Hervorbringung der Stimme, nicht als tönende Saiten, Membranen oder Lamellen, sondern, wie die Lippen bei dem Pfeifen, wirken, und dass die von den

Stimmbändern gebildete Öffnung Dasjenige sei, worauf es bei Entstehung der Stimme und ihrer mannigfaltigen Höhe und Tiefe hauptsächlich ankommt.

Herr Dr. Weber wendet ein, meine Vergleichung der Stimme mit dem Pfeifen sei nur ein Gleichniss, aber keine eigentliche Erklärung.

Abgesehen davon, dass eine Vergleichung schon als einige Erklärung aufgestellt werden kann, (auch besteht ja Herrn Dr. Weber's Erklärung der Menschenstimme ebenfalls in einer Vergleichung, nähmlich mit dem Tönen von Membranen oder Lamellen) — abgesehen davon, habe ich doch auch die weitere Erklärung nicht unberührt gelassen. *Theoria vocis*, pag. 28. — und Theorie der Stimme, S. 36. — Übrigens scheint sowohl bei dem Pfeifen, mit den Lippen, als auch bei der Erzeugung der Menschenstimme folgender Umstand eine wesentliche Bedingung zu sein und zugleich die Ähnlichkeit zwischen beiden zu vermehren. Bei beiden nähmlich wird die Luft aus einer grösseren Wölbung unmittelbar durch die kleinere Öffnung ausgetrieben. Dadurch entsteht in der Richtung der ausströmenden Lufttheilchen eine Kreuzung und gegenseitige Reibung, und in Folge derselben die Tonschwingung. Auch bei mehrerlei anderen (ursprünglichen) Lufttönen ist die Kreuzung der Lufttheile Bedingung der Tonschwingung. Bei der Flöte geschieht diese Kreuzung durch das queere Anblasen an dem Mundloche, bei anderen Röhren (wie bei dem

deutschen Schlüssel u. s. w.) durch das queere Anblasen an einem offenen Ende, bei den Flötenwerken der Orgel und allen ähnlichen Pfeifen durch das Ausströmen aus der Seitenspalte. In allen diesen Fällen ist die Kreuzung der Lufttheile Bedingung des Ansprechens, und wohl aus keinem anderen Grunde, als weil durch diese Kreuzung und die dabei entstehende Reibung die zum Tönen nöthige Schwingung der Luft erzeugt wird. Fehlt diese Bedingung, wie in den von Herrn Dr. Weber S. 100 angeführten Fällen, so kann freilich kein Ton entstehen. In anderen Fällen, wie bei den Rohrwerken der Orgel, bei der Hoboe, Clarinette, dem Fagott u. s. w. wird bekanntlich die Schwingung der Luft durch das Erzittern blattförmiger Körper erzeugt, und dadurch jene Kreuzung ersetzt.

Die Tonhöhe bei dem Pfeifen und ähnlichen Tonerzeugungen hängt allerdings nicht blos von der Grösse der Öffnung, sondern auch gewissermassen von der Stärke des Luftantriebes ab, so, dass der Ton bei gleicher Grösse der Öffnung, durch vermehrte Stärke des Luftantriebes, bis auf einen gewissen Grad erhöhet werden kann.

An menschlichen Kehlköpfen konnte ich, bei gleicher Weite der Stimmritze und gleicher Spannung der Stimmbänder, den Ton durch blose Verstärkung des Windes wohl um eine ganze Quinte allmählich hinauftreiben. Wiederum ein Beweis für die Ähnlichkeit der Tonerzeugung bei der Menschenstimme und dem Pfeifen. Denn bei

den Tönen schwingender Saiten, Membranen oder Lamellen findet diese allmählige Tonerhöhung durch blose Vermehrung des Antriebes nicht Statt.

Über eine Quinte aber wird wohl schwerlich jemand den Ton beim Pfeifen erhöhen oder erniedrigen, ohne die Lippenöffnung zu verengern oder zu erweitern.

Das Vordringen der Zunge bei dem Pfeifen höherer Töne ist nicht der Grund der Tonerhöhung, sondern die Folge des dazu nöthigen Mechanismus, indem durch das Einwärtsdrücken der Backen bei der Tonerhöhung die Zunge, einwärts und vorwärts gedrückt wird. Legt man die Zunge hinter den Unterzähnen unterwärts um, so kann man höher und höher pfeifen, ohne das Vordringen der Zungenspitze. Dieses ist also nicht das Tonerhöhende.

Herr Dr. Weber verwirft die physiologischen Versuche an Leichnamen, als nichtsbeweisend, wegen der Veränderung, die mit dem Tode eintritt. Allerdings wird der Einfluss der Muskeln, Nerven und Gefässe mit dem Tode aufgehoben. Aber das rein physikalische Verhältniss, welches in diesem akustischen Theile der Physiologie vorwaltet, und eben den Gegenstand dieser Untersuchung ausmacht, ist auch im Leichname noch zu erkennen, und also muss der Versuch hier besonders anwendbar sein. Wollen wir ihn durchaus verwerfen, so heisst dies, der Hypothese allzu freien Spielraum geben.

Dr. Liskovius.

Zu S. 166.

Fig. 9.

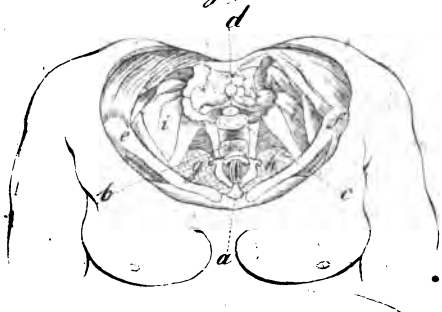


Fig. 10.

Anzeige

über die Frage

von der

Echtheit des Mozart'schen Requiems,

von A. André. *)

Da man von mir, der ich im Jahr 1799 sämmtliche hinterlassene Manuscripte Mozarts von seiner Frau Wittwe gekauft habe, überzeugt seyn konnte, dass ich bey dieser Gelegenheit, wo nicht das Manuscript seines Requiem selbst, doch nähere Auskunft darüber erhalten haben würde, und da es auch hin und wieder im Publikum bekannt geworden war, dass ich wirklich ein Exemplar dieses Requiem besitze, in welchem die von Mozart und die von Süssmayer herrührenden Stellen

---

*) Wir eilen, diese, so eben während des Druckes des letzten Bogens dieses Heftes, eingelangte Anzeige, sowohl um der höchst interessanten Sache selbst, als auch um des damit verbundenen edlen Nebenzweckes willen, noch hier einzuschalten. Überzeugt, dass es, auch ohne unsere Empfehlung, sehr Vielen eine theure Pflicht sein wird, diesen, allen Verehrern des grossen Verstorbenen gewiss heiligen Zweck durch Subscription kräftig zu befördern, hoffen wir auch von den Redactionen in- und ausländischer öffentlicher Blätter, dass sie die im nachstehenden Intelligenzblatte enthaltene wirkliche Eröffnung der Subscription unentgeltlich und unter Beziehung auf den gegenwärtigen Aufsatz, aufnehmen und auch ihrerseits die gute Sache empfehlen werden.

Dass übrigens vom Herrn Hofrathe André, allen bekannten Verhältnissen zufolge, ganz authentische Beurkundungen zu erwarten sind, bedarf ohnehin keiner Versicherung.

Die Redaction.

angegeben seyen; so war es sehr begreiflich, dass ich von mehreren Seiten aufgefordert wurde, über die vor Kurzem von Hrn. Gfr. Weber über die Echtheit dieses Werks erhobene Frage meine Meinung öffentlich auszusprechen.

Ich hatte, obgleich ähnliche Aufforderungen schon früher an mich gelangt waren, bis jetz Anstand genommen, denselben zu entsprechen, weil es mir von der Wittwe Mozarts nur als ein Geheimniss anvertraut worden war, welchen Antheil Mozart und welchen Süssmayer an dieser Composition haben.

Da mir jedoch so eben von Frau Staatsrath Constanze Nissen, verwittweten Mozart, welche durch die erwähnte Weber'sche Anregung über die Echtheit dieses Werks hierzu veranlasst worden, die Aufforderung zugeht, die erhobene Frage durch eine öffentliche Bekanntmachung zu schlichten, indem ich dieses durch Herausgabe meines im Jahr 1800 von ihr bezogenen Exemplares ja vermöge; so zeige ich hiermit vorläufig an, dass ich dieses wirklich zu thun im Begriffe stehe.

Ich habe nämlich im Jahr 1800 von Mozarts Wittwe ein Exemplar des Requiem erhalten, welches von Herrn Abbé Stadler in Wien mit dem von Süssmayer ergänzten Mozart'schen Originale verglichen und in welchem, mittelst Beischreibung der Buchstaben *M* und *S*, alle Stellen bezeichnet sind, welche entweder Mozarten, oder Süssmayern

angehören. Sie übersandte mir zugleich dieses durch Süssmayer ergänzte Original-Manuscript selbst, damit ich, durch Vergleichung desselben mit dem durch die Buchstaben *M* und *S* bezeichneten Exemplare, mich überzeugen könne, dass Hrn. Stadlers Anzeichnungen durchaus der Wahrheit gemäss seyen, Alles, wie schon oben angeführt, damals unter dem Siegel der Verschwiegenheit.

Dieses also bezeichnete Exemplar, in welchem Hr. Abbé Stadler zugleich die Generalbass-Bezifferung beygefügt hat, ist es, welches ich im Begriffe stehe, obiger Aufforderung der Frau Staatsrath Nissen gemäss, nächstens auf Subscription (zum Vortheile der hinterlassenen Schwester des Verewigten) herauszugeben, und mit einer Vorrede zu begleiten, welche darthun wird, dass dasjenige, was von diesem Requiem Mozarten selbst angehört, eine schon vor dem Jahr 1784 angefangene, aber unvollendet liegen gelassene Composition ist.

Offenbach a. M. den 10. Jan. 1826.

A. André.

Robin des Bois,

ou les trois Balles,

Opéra en trois Actes imité de

Der Freyschütz.

Paroles de Castil-Blaze*),

Musique de Ch. M. Weber.

Partition 80 fr., Parties d'orchestre 80 fr., à Paris chez Castil-Blaze.

(76 Bogen Partitur, 71 Bogen Stimmen.)

Die neueste Art, im Kunsthandel zu spekuliren, besteht in Frankreich jetzt darin, dass man, schnödes Nachdrukken der Verlagwerke teutscher Verleger verschmähend, lieber gar die Manuscripte teutscher Autoren vordruckt.

Der erste Teutsche, der dieses recht im Grossen erfahren musste, ist unser Maria Weber. Dem haben sie dort seinen Freischütz, dessen Manuscript sie, wer weiss woher erhalten, in dem Augenblicke, wo der Tonsetzer im Begriffe stand, die Partitur desselben bei B. Schott in Mainz in Stich zu geben, in Paris in vollständiger Partitur und allen ausgesetzten Stimmen gleichsam vor der Nase weg und vorausgedruckt, wodurch sie sich im Stande befinden, diesen solchergestalt sehr wohl-, d. h. sehr wohlfeil erworbenen Verlagartikel, um billigen Ladenpreis, mit honetem Rabbat, allen Bühnen und Commissionshandlungen des In- und Auslandes, in Partitur, in Stimmen, wie auch im Clavierauszuge und mit Guitarre-Begleitung, anzubieten. Jedes Exemplar, mittels Beidruckung der Paraphe des Herrn Imitateurs und

*) Auch Verfasser der neuesten pariser Oper, betitelt: „*La forêt de Sénart, opéra comique en trois actes, d'aprés Collé, paroles ajustées sur la Musique de M. M. Beethoven, Ch. M. de Weber, Rossini, par M. Castil-Blaze.*“

Selbstverlegers Castil-Blaze, gegen rechtswidrigen Nachdruck gesichert.

Es ist uns hier nicht darum zu thun, über Autor-Rechte und über Fug oder Unfug eines solchen Nach- oder Vordruckes abzuhandeln, sondern nur, unsern Lesern von der neuen Erscheinung, blos in allgemeinen Umrissen Nachricht, und vom Pariser Freischützen eine Beschreibung in allgemeinen Umrissen zu geben, damit sie doch auch hören, wie es unserm guten Landsmann Max im fremden Lande ergangen, und wie zugerichtet er uns von dort wieder zugeschickt worden ist.

Es besteht aber diese, von Paris mitgebrachte, feine Dressur und *tournure* hauptsächlich in Folgendem.

Natürlich hat der französische Exerziermeister unsers guten Landsmannes es vor Allem nothwendig gefunden, dass er seinen teutschen Namen Max mit einem geschlachter klingenden, ausländischen vertausche, und seitdem nennt er sich denn *Mr. Tony*.

Sodann ist besagter französischer *maitre d'éxercices* besorgt gewesen, im ersten Acte das Terzett mit Chor „O! diese Sonne", im Freischütz Nr. 2, von dieser seiner Stelle weg, später hinaus zu verlegen, so dass, nach dem walzerähnlichen Einleitungs-Vivat und dem Spottchor Nr. 1, gleich wieder der Walzer Nr. 3, also auf Bauerntanz, Bauernmarsch, Bauernlied und Bauernchor, gleich wieder ein Bauerntanz folgt, — wogegen das erwähnte Terzett Nr. 2 nach dem Trinkliede des Casper (in Paris sich *Richard* nennend) angebracht ist und mit dem daran gehängten Jagdchore aus *F*, „Lasst lustig die Hörner erschallen" *Le Cor retentit dans les bois*", den ersten Act beschliesst, und insofern allerdings brillanter, als im teutschen Freischützen durch Caspers Arie geschieht, (welche erst im dritten Acte des *Robin* vorkommt.)

In der Anordnung des zweiten Actes ist die Ordnungsfolge der Stücke zwar beibehalten, nur dass zwischen

der Scene und Arie „Wie nahte mir der Schlummer, bevor ich ihn gesehn?“ („*Le calme se répend sur la nature entière*“) und dem Terzette „Wie? Was? Entsetzen!“ (*Téméraire! Quel dessein te conduit?*“) die beiden Liebenden Max (*Tony*) und Agathe (*Annette*) das Duett aus Euryanthe „Hin nimm die Seele mein!“ (*Non! plus d'alarmes!*) absingen! — und dass ans Ende der Wolfschluchtsscene ein Chor „*Non, aux tourmens de l'enfer tu ne peux échapper*“ angehängt ist. —

Im dritten Aufzuge geht der Jungfrauenchor nicht, wie im Originale, unmittelbar in den Jägerchor über, sondern es ist jenem ein förmlicher Schluss von 20 Tacten angeschiftet, worauf dann, nach einiger Prosa, Caspers aus dem ersten Acte hierher verlegte Scene „Schweig! damit dich niemand warnt“, und erst nach dieser der Jägerchor und das Finale folgt. In diesem Final ist nicht nur Agathens Wiedererwachens-Scene etwas abgekürzt, sondern es wird von da an, mit Übergehung der Erscheinung des Einsiedlers, des Fürsten, der Sterbescene Caspers und selbst des Schlusschors „Ja, lasst uns zum Himmel die Blicke erheben“ mit der Reminiscenz aus Agathens Arie, — mittels eines eingeschalteten Chores „*Richard! la victime échappe à tes traits*,“ übergegangen in eine Wiederholung — des Jägerchores, wo, zu gutem Schlusse, dem zärtlichen Paare ein Brautlied mit Hörnerklang und Hallalli, auf die Melodie des Jägerchors „Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen?“ gesungen wird: „*Fidèle chasseur, ton bonheur se prépare . . . . d'aimer et sens cesse de même tendresse, l'amour fit promesse, l'hymen le tiendra; Yo ho! tra la la la la la la!*“ u. s. w. u. s. w.

Also ist in Paris unser Freischütz „imitirt“ worden.

D. Red.

Ausdruck in der Musik,

von Prof. A. Wendt.

Der Ausdruck findet überall da Statt, wo von Äusserung eines Innern die Rede ist.

Der Ausdruck setzt also voraus ein Inneres, und dies ist in der Kunst die Beschaffenheit des darzustellenden Gegenstandes, insofern er von dem Künstler angeschaut und so eigenthümlich empfunden wird. Der Künstler stellt uns daher mit dem Gegenstande seinen inneren Zustand dar, und die Natur der schönen Kunst verlangt, dass das Äussere dem Inneren angemessen sey, mithin das allgemeine Darstellungsmittel einer Kunst auch wirklich zum Ausdrucksmittel werde.

Sonach hängt der Ausdruck in der Kunst zuerst ab von der Empfindung des Stoffes. Wie die Seele des Künstlers ihren Gegenstand innerlich wahrnimmt, so soll er auch äusserlich erscheinen; und so muss einer geistreichen Darstellung, die sich in der Ausführung eines Stoffes kund thut, auch eine geistreiche Auffassung vorhergehen. Ist diese Darstellung mehr an die besondere Beschaffenheit des Gegenstandes gebunden, der durch sie treu und anschaulich geschildert wird, so pflegt man auch den Ausdruck charakteristisch zu nennen, und vom Charakteristischen überhaupt zu sprechen; dagegen andrerseits der Ausdruck oft mehr subjectiv ist, das heisst, den Gemüthszustand des

Künstlers, der durch den Gegenstand erweckt worden ist, unmittelbar darstellt. Der wahre Ausdruck umfasst Beides.

Der Ausdruck wird erkannt an dem Eindruck, welcher etwas auf uns macht, daher ist das Ausdrucksvolle in der Kunst, die gehörige Empfänglichkeit der Auffassenden vorausgesetzt, auch in der Regel das Eindruckmachende und Wirksame, besonders wenn der Ausdruck sich nicht als ein nach aussen gehendes Streben nach Eindruck (Effect), mit einseitiger Absicht ankündigt. Da nun aber die Wirkung, die Etwas auf unser Gemüth macht, und selbst die mächtigste Wirkung, damit noch nicht die wahre, der Kunst angemessene ist, wie wir an grausenvollen, die Natur empörenden Darstellungen sehen, die ihren Gegenstand nur allzutreu abschildern, so bezeichnet der Ausdruck auch nur eine Seite des ästhetischen, das Verhältnis der Darstellung zu einem Darzustellenden, insofern dieses als etwas Inneres, als Empfindung, Vorstellung des Künstlers, angesehen wird, und sich auf das Innere, d. i. die Natur des Dinges, bezieht. Zum Schönen gehört auch noch, dass die Darstellung an sich selbst wohl gefalle. Hiermit ist gefordert, dass der innere Zustand der Veräusserung, werth, und in der Veräusserung selbst eine Befriedigung der Ansprüche unserer Sinnennatur enthalten sey. Denn so wie dem Gebildeten nichts gefallen kann, was ihm nicht die höhere, geistige Bedeutung der Dinge (das Ideale) zum

Bewusstseyn bringt, so haben auch die Sinne in dem Gebiete des Schönen ihr Recht, und was ihnen dargeboten wird, das darf nicht den ursprünglichen Forderungen derselben widerstreiten; z. B. das Gemälde ist nur Gemälde *für* das Auge, es soll daher auch den Forderungen des Auges entsprechen, ihm *angenehm* seyn.

In der Wirklichkeit sehen wir den Ausdruck, und namentlich das sogenannte Charakteristische des Ausdrucks, häufig ohne das letztere, oder wie man sich denn fälschlich ausdrückt, ohne das Schöne und umgekehrt letzteres häufig ohne jenes, wie z. B. eine wohlgebaute Gestalt, angenehmes Verhältnis in den Formen und Gesichtszügen, ohne Ausdruck, d. i. ohne eigenthümliche Beseelung.

Indessen geschieht es auch häufig, durch eine Verwechslung der Begriffe des Ausdrucks und des Ausdrucksvollen, mit dem Pathetischen, Kraftvollen, Starken, oder zufolge einer beschränkten Geistesbildung und Vorliebe des Individuums, dass man den zarten Ausdruck nicht findet und würdigt, wo er vorhanden ist, und das Kraftvolle und Affectvolle da verlangt, wo es nicht hingehört, — da doch die Kunst nicht blos die starken Gemüthsbewegungen, sondern auch die zartern und leisern Regungen des Gefühls schildern kann, und erst durch dieses Vermögen ein unendliches Gebiet erwirbt.

In der *Musik* nun sollen die Darstellungsmittel — die Töne — ebenfalls zu *Ausdrucks-*

mitteln erhoben werden. Durch die Natur dieser Darstellungsmittel ist bestimmt, was die Musik ausdrücken kann, und wie sie ausdrücken soll.

Dass die Musik mehr als flüchtiger Ohrenreiz sey, beweisen die Werke der unsterblichen Meister in ihren grossen Wirkungen, und kein Vernünftiger hat jemals der Musik den Ausdruck abgesprochen; vielmehr hat man in ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Gefühl ihre vorzügliche Berechtigung anerkannt, Kunst des Ausdrucks zu heissen.

Gleichwohl erfordert auch die Bestimmtheit ihres Darstellungsmittels, die Art des Ausdrucks in der Musik als eine bestimmte und damit auch beschränkte, aufzufassen und nicht auf Schilderung von Gegenständen auszudehnen, die unmittelbar nicht in ihren Kreis fallen. Letzteres thut z. B. Gretry in seinem Versuche über die Musik. Aus der Betrachtung der Natur der Töne ergibt sich nun, dass die Musik zunächst bestimmt ist, Gefühle auszudrücken, und dass sie andere Gemüthszustände, z. B. das Vorstellen und seine Gegenstände, nur insofern bezeichnen kann, als sie mit Gefühlen verbunden und in Gefühlen wirksam sind, oder sich selbst auf Hörbares beziehen, was die Tonkunst mit wohlgefälliger Wirkung auffassen kann.

So ist es der Musik an sich unmöglich, Verstellung zu schildern, (vergl. Eglantinens Duett mit Euryanthe, in der Oper gleiches Namens, von

C. M. v. Weber); der Tonkünstler konnte hier nur durch einen, im Verhältnis zu dem Ausdruck Euryanthens, kälteren Ton nachhelfen. So ist ferner z. B. Eitelkeit zunächst nicht musikalisch darstellbar; in dem brillanten Bravourduett der beiden Schwestern in Isouards Cendrillon hält sich daher der Tonkünstler an das Selbstgefühl, das in der Eitelkeit ist, und den hochtrabenden Ton, der in ungewöhnlichen Bravourstücken herrscht, hat er, gleichsam parodirend, auf den Kreis der Eitelkeit und Hoffarth angewendet.

Im Übrigen kann die Musik, je tiefer sie die Empfindung auffasst, desto mehr auch die Vorstellung der Gegenstände und Zustände befördern, welche diese Empfinduug erregt haben; nur muss man nicht glauben, sie könne dieselben wirklich und unmittelbar darstellen. So athmet man fast beim Anhören der grössten Musikstücke in Beethovens Fidelio die gepresste Kerkerluft, aus welcher die Töne aufsteigen, die uns zum tiefsten Mitleid rühren, aber genauer betrachtet, wird uns durch diese Töne erst vollkommen lebendig, was wir vor uns sehen, oder durch Worte vernehmen. Auf ähnliche Weise verhält es sich mit der Schilderung des anbrechenden Morgens bei Haydn, mit der Schilderung der nächtlichen Stille, eines Sturms etc. Die Musik, für sich betrachtet, ist nur bestimmt in den Empfindungen, welche sie schildert. Sie drückt aber auch das aus, was durch Worte sich nicht aussprechen lässt; wir können dieselben aber

ohne Hülfe eines leitenden Textes häufig auf verschiedene Gegenstände übertragen und die Züge der Nachahmung, welche vom Hörbaren zu Hülfe genommen werden, z. B. Rollen des Donners, Rieseln des Baches, Stampfen der Rosse etc., sind nur untergeordnete Hülfsmittel, die, wenn zu viel Bedeutung auf sie gelegt wird, gar leicht zum Lachen anregen, und auf Gränzen der Kunst erst aufmerksam machen, deren Wirksamkeit sie nur unterstützen sollten. So wird eine Schlachtschilderung in der Musik, wie geistreich und witzig sie auch in Einzelnheiten seyn kann, z. B. Beethovens Schlacht von Vittoria, *) doch nicht viel mehr als ein musikalischer Lärm, keineswegs ein musikalisches Kunstwerk seyn können, weil die Treue einer solchen Nachahmung, je weiter sie geht, um so mehr auch die Bedingungen der Musik zerstört. Dass die Musik selbst da, wo sie die durch Text erläuterte Scene begleitet, hierin über ihre Grenzen schreiten, und im Bestreben, die Verwirrung der Natur getreu zu schildern, zu einem dem Ohr widerstehenden Getös werden könne, beweiset die wilde Jagd in der Höllenscene des gefeierten Freischütz, wo das Zusammenklingen der gellend misstönenden Hörner **) schwerlich mehr Musik genennt werden kann, obgleich es durch musikalische Instrumente hervorgebracht wird.

---

*) *Cäcilia*, 3. Bd. (Heft 10) S. 155 — 172.

**) *Cäcilia*, 4. Bd. (Heft 14) S. 98.

Wenn nun die Musik zunächst die Aufgabe hat, Gefühle zu schildern, so besteht die erste Eigenschaft des Tonkünstlers in einem Gemüthe, welches der mannigfaltigsten Empfindungen mächtig und fähig ist, den eigenthümlichen Charakter der verschiedenen Gefühle, und die verschiedenen Arten ihrer hörbaren Äusserung aufzufassen. Unter den Gefühlen gibt es aber freilich einige, die sich bestimmter, als andere, aussprechen, und daher auch leichter zu schildern sind, wie eine Physiognomie mit scharfen Zügen leichter zu treffen ist.

Diese Schilderung nun geschieht durch die drei Hauptelemente der Musik: Melodie, Rhythmus und Harmonie. Jede Gemüthsbewegung hat im Ausdruck ihren besondern angemessensten hohen oder tiefen Ton, ihre eigenthümlichen Intervalle, Tonwendungen (Modulationen) und Accente, so mannigfaltig die Empfindungen auch in einander übergehen und verwandt sind. — Dies vernehmen wir schon, wenn wir auf den Ausdruck der Empfindung beim Sprechen in einer uns völlig unbekannten Sprache Acht haben, — und dieser natürliche Ausdruck muss ebenfalls mit der Wahrheit einer Melodie innig verwandt seyn.

Die Tonart, der verschiedene Charakter der Stimme und Instrumente, nach Höhe und Tiefe, (Discant-, Bassinstrumente etc.), ist hierbei von grosser Bedeutung. Eben so äussern sich verschiedene Gemüthsbewegungen mit verschiedener Stärke

und Schwäche des Tons, mit verschiedenen Graden der Langsamkeit oder Schnelligkeit, und in verschiedener Art der Bewegung überhaupt, bald z. B. hüpfend, wie die Fröhlichkeit, bald in gemessnerem, schwerem Gange, wie die Traurigkeit, bald wild und überströmend, wie der Zorn etc., worauf die Natürlichkeit des Rhythmus und die Angemessenheit des Tactes und Zeitmases in der Musik beruht. Zur Erhöhung des Ausdrucks wirkt nun auch die Harmonie, indem die Töne, durch ihr Verhältniss zu einander, grössere Bestimmtheit gewinnen.

In der Instrumentalmusik insbesondere ist es die Verschiedenheit des Klanges, dessen die musikalischen Instrumente fähig sind, (ihr Charakter), ihr abwechselndes oder gleichzeitig fortgehendes Tönen, welches die Mannigfaltigkeit des musikalischen Ausdrucks begünstigt. Diese verschiedene Anwendung der Instrumente macht besonders das musikalische Colorit eines grossen Orchesterstücks aus. Der Ausdruck aber wird weit bestimmter in der Vokalmusik und durch Hülfe der Rede (des Textes). Denn fürs erste drücken die Töne der Menschenstimme am unmittelbarsten die Empfindung aus; fürs zweite verbindet sich der Ausdruck des Gefühls mit den Vorstellungen, welche der Text bestimmter ausspricht. Hier werden die Gegenstände genannt, auf welche die Einbildungskraft sich zu richten hat. Um aber hier durch Tonkunst eine tiefe Wirkung hervorzubringen, muss der Tonsetzer den poetischen Text

ganz in sich aufnehmen, und gleichsam durchdringen. Eine lebendige Einbildungskraft, welche das Charakteristische der Dinge gleichsam in Töne übersetzt, d. h. durch scharfe Anschauung der Welt sich zu den vielsprechenden Empfindungen und Tönen bestimmen lässt, ist hier die Hauptsache. Um Charakteristiker in Tönen zu seyn, muss der Tonsetzer die verschiedenen Gestalten zu unterscheiden wissen, welche eine und dieselbe Empfindung unter verschiedenen Geschlechtern, Menschenklassen, bei verschiedenen Charakteren, in verschiedenen Situationen u. s. w. annimmt. Die Liebe eines einfachen, ungebildeten Gemüths, das Schmachten eines Cherubin, die Liebe eines Helden — wie Licin, — der Zorn einer verschmähten Geliebten (Elvira) — und die Wuth der verstossenen Zauberin Medea, sind Verschiedenheiten, deren Nuancen die Schilderung zu einer lebendigen, charakteristischen machen, und deren Abwesenheit grosse Misgriffe zeigt, bei denen immer noch Einheit der Schilderung Statt finden kann, oder wohl gar der Oberflächlichkeit und Monotonie zuführt.

Was die Behandlung des Textes im Einzelnen anlangt, so ist es einleuchtend, der Natur des Kunstwerks gemäss, den Ausdruck zunächst in das Ganze zu legen, und den Ausdruck der einzelnen Worte unterzuordnen. — Die entgegengesetzte Weise besteht darin, den Ausdruck durch die Bedeutung der einzelnen Worte zu bestimmen oder auch abzuändern. Wir wollen nun hier

nicht von der offenbaren Lächerlichkeit sprechen, welche daraus entspringt, dass ein Tonsetzer Worte, wie fallen, rollen etc., wo und in welchem Sinne sie auch vorkommen mögen, mit einer fallenden, rollenden etc. Bewegung begleitet, oder, durch Notenfiguren, mehr für das Auge, als das Ohr schildert; aber auch der übermässige Ausdruck, der durch zu vieles Betonen einzelnen Worten des Textes gegeben wird, *) führt von der Natürlichkeit und Einfachheit der Empfindung ab, und bringt Künstelei und kalte Reflexion in Rhythmus und Melodie hervor. Wie das Kunstwerk überhaupt aus dem Ganzen gearbeitet seyn muss, so muss auch der Ausdruck der Empfindung in der Vokalmusik aus dem Ganzen seyn; und das Einzelne darf den natürlichen Fluss der Empfindung nicht stören. Durch den ängstlichen Ausdruck der einzelnen Worte werden die teutschen Componisten, wie Frau von Staël in ihrem Werke über Teutschland richtig bemerkt hat, oft kleinlich, der Sinn für Wahrheit des musikalischen Ausdrucks führt sie häufig von der Musik selbst ab; da hingegen die Italiener, nach unserer Ansicht, den Zweck des Textes oft ganz vereiteln und dem Sangbaren auf eine sinnwidrige charakterlose Weise nachstreben.

Hierher gehört, dass sie oft durch Rouladen und Coloraturen den musikalischen Ausdruck vertreiben; wiewohl es andrerseits ein Vorurtheil ist,

*) *Cäcilia*, 3. Bd. (Heft 10) S. 125 bis 172, insbesondere 133, 134, 145.

anzunehmen, dass Rouladen und Coloraturen schlechthin ausdrucklos seyen. Die Italiener aber, im Ausdruck der Zärtlichkeit und der sinnlichen Leidenschaft vornehmlich glücklich, fürchten, durch Wahrheit des Ausdrucks anderer Art an Anmuth zu verlieren, so wie die Teutschen durch Anmuth unwahr zu werden fürchten.

Bei der Vokalmusik kommt es nun, was den Ausdruck im Einzelnen anlangt, vornehmlich auch auf die Deklamation an, welche jedoch nicht in einer blosen Nachahmung des natürlichen Sprechens, sondern vielmehr in der Aufnahme desselben Prinzips, das in jener die Wahrheit des Ausdrucks hervorbringt, in ein höheres Kunstgebiet besteht.

In der Verbindung der Instrumental- mit Vokalmusik, vereinen sich alle Mittel des musikalischen Ausdrucks, indem die Instrumente bald die Empfindung, die im Gesange ausgedrückt wird, verdeutlichen und verstärken, bald das Weitere ausführen, was durch Gesang nicht ausgesprochen werden kann, oder soll. Letzteres ist z. B. der Fall bei Empfindungen, die nur in abgebrochenen Lauten sich äussern; oder wo das Orchester die Empfindungen, welche die Situation gewisser Personen im Drama erweckt, ausdrückt, so dass Singpartie und Orchesterpartie hier gleichsam zwei Personen bilden, welche der Tonsetzer zu Einer Wirkung verbindet. *)

*) *Cäcilia*, 3. Bd. (Heft 10) S. 150.

Wie die Begleitung der Instrumente durch die Art der letzteren, nach Charakter, Geltung und Folge der Töne, die ihnen gegeben worden, zur musikalischen Schilderung überhaupt und zur Bestimmtheit und Verstärkung des Ausdrucks beitragen kann, davon kann man sich am besten überzeugen, wenn man von einem wahrhaft ausdrucksvollen Tonstücke, so weit dies möglich, seine harmonische Begleitung sich hinwegdenkt, oder sich dieselbe verändert vorstellt. Leicht kann dadurch ein ernstes Tonstück zu einem komischen, oder überhaupt zu einem Stücke von ganz fremdartigem Charakter werden.

Soll man nun von dem Ausdrucke sprechen, den ein grosses Tonwerk, das aus mehren untergeordneten Musikstücken besteht, im Ganzen hat, so ist eine nothwendige Bedingung dieses Ausdrucks ein gewisser Contrast der Empfindungen, welche das Werk enthalten muss, ohne welchen das Werk, unerachtet alles Ausdrucks im Einzelnen, doch unwirksam und monoton bleiben wird, wie ein Bild, in welchem sich dieselben Gruppirungen und Figuren auf verschiedenen Seiten wiederholen.

In der Tonkunst unterscheiden wir endlich den Ausdruck in der Tonsetzung, von dem Ausdruck im Vortrag. Da nehmlich das Tonstück erst für die Einbildungskraft existirt, so lange es nur in Chiffern verzeichnet ist, so kann dasselbe erst sein vollkommenes Leben durch

die Ausführung gewinnen. Es muss also der Ausdruck der Tonsetzung mit dem Ausdruck im Vortrage sich verbinden, oder jener durch diese lebendig werden, wenn die höchste Wirkung in der Tonkunst erreicht werden soll. Dagegen kann eine wahre Tondichtung eben so sehr durch Mangel an ausdrucksvollem Vortrage verlieren, als eine auch minder bedeutende durch Ausdruck gewinnen kann. Da ein wahres Tonstück ohne Ausdruck irgend einer Empfindung nicht zu denken, — und ein seelenloses Tonstück ein Unding ist, so wäre die Überschrift, die wir bei mehreren Tonstücken finden „mit Ausdruck“ — „ausdrucksvoll“ durchaus überflüssig, wenn man diese Worte nicht auch in engeren Bedeutungen zu nehmen gewohnt wäre, indem man damit eine besondere Art des Ausdrucks, besonders den rührenden und affectvollen bezeichnen will.

Der Ausdruck des Vortrags im allgemeinen Sinne, besteht nicht blos in der genauen Beobachtung aller der Bedingungen, von welchen der Tonsetzer die Wirksamkeit seines Tonwerks abhängig gemacht hat, (Tact, Zeitmas, Stärke, Schwäche, Schwere, Leichtigkeit etc.), — da dieselbe auch o h n e Ausdruck Statt finden kann und an sich blos die Deutlichkeit und Richtigkeit des Vortrages ausmacht; sondern darin, dass der Tonkünstler die Empfindungen, welche der Tonsetzer schildern wollte, in seiner Schilderung bis in die kleinsten Nuancen mit Geist verfolgt, und so die todten Zeichen, die vor ihm auf dem Papiere

stehen, in den lebendigen Erguss seines Gemüths verwandelt, so dass er selbst die Stelle des Tonsetzers zu vertreten scheint, ohne dass man die Spur der Meditation an ihm erblicke. Es gehört dazu nicht nur Herrschaft über die Mittel des Ausdrucks, sondern auch Herrschaft über sein eignes Gefühl, welches das Gegebene treu und vollständig in sich aufnimmt. Dies Vermögen aber, die verschiedensten Gemüthsbewegungen und deren Nuancen auszudrücken, bezeichnet den Umfang in den höheren Leistungen eines Tonkünstlers, und wenn technische Fertigkeit im weiteren Sinne und Ausdruck beide zur Kunst des Vortrags gehören, so ist jenes zwar die äussere und nothwendige Bedingung, aber das letztere Element ist das höhere und geistige, welches das erstere in sich aufnimmt, und es dadurch selbst erst in die Sphäre der schönen Kunst erhebt.

A. Wendt.

Correspondenz.

Carlsruhe, im Febr. 1826.

Unter den schönen Künsten hat die Musik auch bei uns, fast ausschliessend, die Gunst des Publikums gewonnen.

Dies zeigt sich besonders auffallend im Theater, wo nur die Oper noch ein volles Haus macht.

Man glaube jedoch darum nicht, der grosse Haufe der Liebhaber verstehe sich auf den Werth einer dramatischen Komposition. Das Werk in seiner Totalität ist den meisten sehr gleichgültig, und Viele würden die Achseln zucken, wenn man ihnen sagte: Figaro sey das Muster einer komischen, Don Juan das Muster einer romantischen Oper. Im Ganzen will man blos ein Fest fürs Ohr, und der Sänger mag sich immer erlauben, alle Noten seines Komponisten umzuändern, so lang er nur mit grosser Gewandtheit, und sicher, den Hals nicht zu brechen, sich auf der Tonleiter auf und ab bewegt. Die Oper wird wie ein Konzert angesehen; eine brillante Arie, ein zierliches Duett oder Terzett — mehr verlangt die genügsame Menge nicht. Rossini ist der Held des Tags, und wer wüsste auch besser, Empfindungen und Leidenschaften zu verschnörkeln, und die Natur in gleissende Manier zu verkehren? Nicht selten erregt er bei uns am meisten da Bewunderung, wo er gänzlich die Mittel seiner Kunst und ihre Grenzen verkennt, oder die Wangen seiner Grazien mit Weiss und Roth bemahlt.

Neulich war die Rede, Armida sollte gegeben werden. Einige freuten sich, denn sie dachten an Gluck; aber die Theaterdirection weiss besser Bescheid auf ihrem Terrän. Auf Rossini war es auch diesmal abgesehen, der sich freilich zu jenem verhält, wie, ungefähr, Kotzebue zu Shakespear.

Man hat, zu allen Zeiten, Viel und Vielerlei über den Werth der Künste gesprochen. — Allein sie sind überall, mehr oder weniger, Abdrücke der Sitten ihrer Zeit, und statt auf diese wohlthätig einzuwirken, bequemen sie sich meist nach ihnen. Geniale Menschen, die ihre eigne Bahn wandeln, gehören zu den seltnen Erscheinungen.

In den schönsten Zeiten Griechenlands machte Musik einen Haupttheil der Nationalerziehung aus, und ehrwürdige Philosophen fanden in der Harmonie der Töne ein treffendes Vorbild für das Leben. Man weiss, was die Musik den Zöglingen des Lykurgus war: — und was ist sie uns? *y.*

Lösung

der Charade auf S. 70 (Heft 13).

Mozart, moll, zart.

Wellenlehre,
auf Experimente gegründet,
oder
über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten, mit Anwendung auf die Schall- und Lichtwellen.

Von den Brüdern
Ernst Heinrich Weber, *Professor in Leipzig*
und
Wilhelm Weber in Halle.

Leipzig, bey Gerhard Fleischer, 1825, 8. XXVIII. und 574 S. und 18 Kupfertafeln.

Angezeigt in besonderer Beziehung auf die Tonlehre und mit einigen Bemerkungen, von

E. F. F. Chladni. *)

Nicht nur für die Bewegunglehre überhaupt, als einen der wichtigsten Theile der Naturkunde, sondern auch insbesondere für die Akustik, ist gegenwärtiges Buch gewiss eines der lehrreichsten, die seit geraumer Zeit erschienen sind; um so mehr, da es nichts anderes enthält, als sehr fasslich vorgetragene Resultate von vielen sorgfältig angestellten und grösstentheils ganz neuen Experimenten.

---

*) Es ist uns um so erfreulicher, unsern Lesern diese Darstellung, aus der Feder eines so ausgezeichneten Mitarbeiters wie unser vielbewährter Chladni, vorlegen zu dürfen, da wir dadurch mit dem für die theoretische und practische Tonkunde höchst interessanten Inhalt eines tief gedachten und streng wissenschaftlich begründeten Werkes bekannt gemacht, und darin zugleich insbesondere Gegenstände berührt werden, welche in unsern Blättern angeregt worden waren, und welche Anregungen von den Herren Verfassern mit zum Gegenstande Ihrer Forschungen erhoben worden sind, (nachstehend S. 201 u. 202) Möchten dieselben uns den Stolz gönnen, die Ergebnisse Ihrer ferneren Forschungen über diese, in unser Gebiet einschlagenden Gegenstände, in unsern Blättern bekannt zu machen.

d. Red.

Ich halte also für nützlich, Einiges von dessen Inhalte hier zu melden, theils um Manchen auf das Buch selbst aufmerksam zu machen, theils auch um manche neue Sätze und richtige Ansichten mehr in Umlauf zu bringen.

Hier wird hauptsächlich von dem, was Akustik betrifft, Manches zu erwähnen seyn, und von dem Übrigen nur das, was damit in näherer Verbindung steht, wie auch einige allgemeine Begriffe und Voraussetzungen.

Bey allen diesen Untersuchungen haben diese beyden wackern Brüder immer so gemeinschaftlich gearbeitet, dass keiner sein Eigenthum von dem des Andern zu unterscheiden weiss, oder unterschieden wissen will. Die linearen Kupfertafeln sind auch von ihnen selbst gestochen.

In der Einleitung wird von den Schwingungen in verschiedenen Medien überhaupt geredet. Schwingung ist hier jede Bewegung der Theile eines Körpers, vermöge welcher sie sich dem ruhigen Zustande, oder der Lage des Gleichgewichts abwechselnd nähern und davon entfernen. Sie kann fortschreitend oder stehend seyn, auf welchen wesentlichen Unterschied Viele zu wenig Rücksicht genommen haben.

Die fortschreitende Schwingung oder Wellenbewegung lässt sich an einem ausgespannten Seile gut beobachten, und ist nur eine Form, die bey ihrem Fortrücken immer von andern Theilen des Körpers gebildet wird. Die Bewegung der Welle ist dabey von der Bewegung der Theilchen sehr verschieden. Diese fortschreitende Wellenbewegung kommt in der Natur am häufigsten vor, man hat aber darauf wenig Rücksicht genommen, ausser bey der Schallverbreitung durch die Luft, und bey den Wasserwellen.

Die stehende Schwingung kommt weniger häufig vor. Man hat sie fast nur bey tönenden Körpern genauer betrachtet, die Verfasser haben aber gezeigt, wie

sie auch an tropfbaren Flüssigkeiten Statt finden könne. Bey dieser schwingen alle Punkte gleichzeitig, und wirken wechselseitig gleichförmig auf einander, und jedem Theile wird von entgegengesetzten Seiten eine gleich grosse Bewegung mitgetheilt; dahingegen bey der fortschreitenden Schwingung oder Wellenbewegung die Theile successiv schwingen, und die Bewegung von der Seite, von welcher der Impuls kommt, nach der andern fortrückt. Die stehenden Wellen können entweder dadurch erregt werden, dass alle Theile des Körpers gleichzeitig in Bewegung gesetzt werden, (welches bey tönenden Körpern und auch sonst gewöhnlich vorausgesetzt worden ist, aber in der Natur selten vorkommt) oder dadurch, dass mehrere gleich breite Wellen, deren Breite einem aliquoten Theile der schwingenden Linie oder Fläche gleichkommt, einander mit gleicher Kraft in entgegengesetzter Richtung begegnen, und dadurch ihre fortschreitende Schwingung in eine stehende verwandeln. Dieser letztere Fall kommt am häufigsten vor, ist aber bisher zu wenig berücksichtigt worden, (es ist also neu und richtig, wenn späterhin die Entstehung der stehenden Schwingungen tönender Körper aus einer anfänglichen fortschreitenden Wellenbewegung erklärt wird.) Nach Verschiedenheit der Bahn jedes Theilchens können die Schwingungen longitudinal, transversal oder rotatorisch seyn; sie kommen in allen Körpern, in allen Graden der Grösse und Geschwindigkeit vor, und stehen in sehr verschiedenen Verhältnissen zu unserm sinnlichen Erkenntnissvermögen.

Der erste Haupttheil handelt von den Schwingungen tropfbarer Flüssigkeiten, und zwar die erste Abtheilung von den fortschreitenden Schwingungen, oder von der Wellenbewegung. Der erste Abschnitt betrifft die Erregung der Wellen durch Störung des Gleichgewichtes, der zweite die Erscheinungen an Wellen, deren erregende Ursachen zu wirken fortfahren, wo über

die unter dem Einflusse des Windes stehenden, theils nach Andern, theils nach eigenen Beobachtungen viel Interessantes gesagt wird, unter andern auch über die Besänftigung der Wellen durch Öl; der dritte Abschnitt betrifft die Erregung der Wellen durch augenblicklich wirkende Kräfte, und der vierte die Gestalt der Wellen im Allgemeinen. Der über die gewöhnliche Höhe des Wassers hervorragende Theil der Welle wird der Wellenberg und der unter dieser befindliche das Wellenthal genannt. Jede Welle besteht aus einem Berge und einem Thale. Die Wellen erstrecken sich auch in die Tiefe. Um Gestalt, Bewegung der Theile im Innern, Geschwindigkeit, u. s. w. zu bestimmen, ist ein Werkzeug angewendet worden, das Wellenrinne genennt wird, und ein mehrere Fuss langes, schmales und tiefes rechtwinkliches Gefäss ist, mit Seitenwänden von Glas, um die Umrisse und die Bewegung der Theile im Innern, mit blossen Augen und mit dem Vergrösserungsglase genau zu beobachten und zu messen, wobey auch zu genauer Bestimmung der Geschwindigkeit eine gute Tertienuhr angewendet worden ist. Der 5te Abschnitt über die Bewegung der einzelnen Theilchen einer Flüssigkeit bey der Entstehung und Fortbewegung der Wellen, enthält viel neues und merkwürdiges über die kleinen Bahnen der Theilchen im Innern der Flüssigkeit. Der 6te Abschnitt handelt von der Geschwindigkeit, mit der die Wellen sich bewegen, und der 7te von der Veränderung der Gestalt der Wellen bey gehinderter und ungehinderter Bewegung. In mancher Hinsicht unterscheiden sich die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten von den Schall- und Lichtwellen, weil diese letztern als hohle Kugelformen zu betrachten sind. Die Dicke ist bey diesen, was bey den Wasserwellen Höhe und Breite sind. Auch hängen die Licht- und Schallwellen von den elastischen Medium ab, durch welches sie gehen, die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten aber wenig von dessen Dich-

tigkeit. Daher ist die Geschwindigkeit der Wellen in elastischen Flüssigkeiten, so lange sie in demselben Medium bleiben, immer dieselbe, in tropfbaren Flüssigkeiten aber nicht. Diese Verschiedenheiten rühren daher, weil die Schall- und Lichtwellen nach drey Dimensionen, aber die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten nur nach zwey Dimensionen fortschreiten, und weil auch letztere Flüssigkeiten nur wenig compressibel sind. Über die Durchkreuzung und über die Zurückwerfung der Wellen wird auch viel merkwürdiges gesagt, in Hinsicht auf die Gestalt, die Bahnen der kleinen Theilchen und die Geschwindigkeit, so wie auch zuletzt noch einiges über die Entstehung der Wirbel durch Umbeugung der Wellen.

Die zweyte Abtheilung des ersten Haupttheiles betrifft die stehende Schwingung tropfbarer Flüssigkeiten. Ganz neu ist das, was hier über diese Schwingungen gesagt wird, welche an tropfbaren Flüssigkeiten eben so wohl, wie an tönenden Körpern Statt finden können, und wobey die Wellen nicht in horizontaler Richtung fortrücken, sondern an ihrem Orte bleiben, und nur eine senkrechte Bewegung haben, wobey abwechselnd Wellenberge in Wellenthäler, und umgekehrt, sich verwandeln. Wenn nämlich ein regelmässiger rings umschlossener Raum ganz erfüllt ist, so dass eine regelmässig abwechselnde Vereinigung und Trennung benachbarter, nach entgegengesetzter Richtung fortschreitender Wellen Statt findet, verwandeln sich fortschreitende Wellen durch eine sich wiederholende regelmässige Durchkreuzung in stehende. Es werden Methoden angegeben, um sie hervorzubringen und sichtbar zu machen. Einige beschriebene und abgebildete Figuren sind an tropfbaren Flüssigkeiten dasselbe, was einige der von mir entdeckten Klangfiguren an Scheiben sind.

In der dritten Abtheilung des ersten Haupttheils werden die durch die Erfahrung gefundenen Wellenerscheinungen mit den Resultaten

der bisher aufgestellten Wellentheorieen verglichen. Der erste Abschnitt enthält allgemeine Bemerkungen und Versuche, welche die Anwendung des Calculs zu Begründung einer Theorie der Wellen auf verschiedenen Wegen erleichtern können. Der Stoss ist zwar die Ursache der Entstehung, nicht aber des Fortschreitens der Welle. Er verbreitet sich zwar mit grosser Geschwindigkeit durch das Wasser, wie denn auch durch dasselbe der Schall viel schneller fortgepflanzt wird, als durch die Luft; aber die Kraft, welche das Fortschreiten der Welle bewirkt, ist die Schwerkraft. Wenn die Wassertheilchen gehindert werden, auszuweichen, bringt der Stoss in grosser Entfernung Bewegung hervor, ausserdem aber nur in der Nähe. Der zweyte Abschnitt enthält eine geschichtliche Darstellung der bisher aufgestellten Wellentheorieen, mit Bemerkungen. Hier werden die Theorieen von Newton, Gravesande, D'Alembert, La Place, La Grange, Flaugergues, Gerstner La Condraye, Bremontier, Poisson, Cauchy und Bidone mitgetheilt. Die Bemerkungen zu der Arbeit von Poisson, welche die wichtigste ist, werden in französischer Sprache gegeben, damit sie auch von solchen, die der deutschen Sprache unkundig sind, benutzt werden können.

Der zweyte Haupttheil betrifft die Wellen in Beziehung auf Schall und Licht, und zwar die erste Abtheilung (aus welcher vorzüglich vieles hier zu erwähnen seyn wird) in Beziehung auf den Schall. Jeder Stoss, die Richtung sey, welche man wolle, wirkt allemal durch den ganzen gestossenen Körper von Theilchen zu Theilchen mit grosser Geschwindigkeit. Die Richtung der Fortpflanzung des Stosses ist unabhängig von der, in welcher die Theilchen sich bewegen, weil wegen der Cohäsion kein Theilchen sich bewegen kann, ohne die benachbarten auch in Bewegung zu setzen. Die unmittelbar durch den Stoss erregten

Wellen oder Schwingungen sind dasselbe, was von mir im 3ten Theile der Akustik mitgetheilte longitudinale Schwingung und von Savart mitgetheilte tangentiale Schwingung genennt worden ist. Da aber diese Wellen, welche mit dem unmittelbar fortgepflanzten Stosse Eins sind, in Körpern, welche einen kubischen Raum einnehmen, auch in andern Richtungen fortgepflanzt werden können, so ziehen die Verfasser vor, sie primäre Wellen zu nennen. Die zweyte Classe von Wellen, welche von mir und Andern transversale genennt worden sind, werden hier secundäre Wellen, oder Wellen durch Beugung genennt, weil sie zwar durch einen Stoss hervorgebracht werden können, aber ihre Fortschreitung durch eine andere Kraft geschieht, und zwar weit langsamer, als bey den vorigen. (Man könnte beyde Classen von Wellen auch wohl ganz kurz und angemessen durch die Benennungen: Stosswellen und Biegungswellen, unterscheiden.) Bey den primären Wellen geschieht allemal eine abwechselnde Verdichtung und Verdünnung der Theile, bey den secundären ist nur eine Verschiebung der Theile erforderlich.

Der erste Abschnitt dieser Abtheilung handelt von der secundären (transversalen) fortschreitenden Wellenbewegung, oder von den Wellen durch Beugung an fadenförmigen gespannten Körpern. Bey dieser Art der Bewegung lässt sich das successive Fortschreiten der secundären Wellen an langen ausgespannten Seilen sehr gut beobachten; an einem 190 Fuss langen Seile, das bey Halle über die Saale gespannt war, sahen die Vf. die Welle wohl 16mal über den Fluss hinüber und herüber laufen. Grössere und kleinere Wellen gehn gleich geschwind fort, so dass nie eine die andere einholt. Bey der Begegnung gehen sie ohne den mindesten Zeitverlust durch einander durch. Euler hat (*in Act. Acad. Petrop. pro anno* 1779) die Wellenbewegungen der Seile vollständig abgehandelt; seine Be-

rechnungen werden hier mitgetheilt, und durch viele Versuche, zu welchen eine Tertienuhr angewendet worden ist, bestätigt. Manches lässt sich auch dadurch aufklären, was durch Erfahrung sich nicht genau ausmitteln lässt, z. B. dass an einer Saite der Charakter des Klanges, aber nicht der Ton sich ändert, nachdem sie an verschiedenen Stellen oder auf verschiedene Art angeschlagen wird, welches unstreitig in der Gestalt liegt, welche die Saite bey ihren Schwingungen abwechselnd annimmt. Den stehenden Schwingungen tönender Körper geht fast immer eine Wellenbewegung voraus, so dass ursprünglich nur Wellen erregt werden, die durch ihre Bewegung in ein gewisses Gleichgewicht kommen. (Auf diese Bildung stehender Schwingungen aus anfänglichen fortschreitenden Wellen hat man bisher bey tönenden Körpern zu wenig Rücksicht genommen, und die Schwingungen nur immer so betrachtet, wie sie in ihren ausgebildeten Zustande sind.)

Im zweyten Abschnitte wird von stehenden secundären (transversalen) Schwingungen an fadenförmigen elastischen Körpern geredet. Da hierbey die diesseits und jenseits der natürlichen Lage geschehenden Ausbeugungen der Saite immer an ihrem Orte bleiben, so werden diese Schwingungen hier (wie vorher bey dem Wasser) stehende Schwingungen genennt. Die Ausbeugungen der Saite bey dem Grundtone und bey den Flageolettönen, und das Hervorgehen dieser stehenden Schwingungen aus Wellenbewegungen werden erklärt, und gezeigt, wie sie sich an einem etwas dicken Seile sichtbar machen lassen. Wenn die Breite der Wellen nicht ein aliquoter Theil der Saite ist, kann keine stehende Schwingung, wenigstens keine vollkommene, entstehen. — Über die secundären Schwingungen der Körper, welche durch innere Steifigkeit elastisch sind. Der Vorgang ist bey Stäben, u. s. w. eben derselbe, wie bey Saiten, indem die stehende Schwingung auch erst durch regelmässige Begeg-

nung von Wellen hervorgebracht wird. Aber die Geschwindigkeit, mit welcher ein an den Enden freyer Stab von den Wellen durchlaufen wird, ist nicht gleichförmig, weil die Enden beweglicher sind, als die Mitte, indem sie nur von einer Seite in ihrer Lage gehalten werden. Daher sind die Excursionen der freyen Enden grösser und die Schwingungsknoten liegen so, dass die Endstükken nur halb so lang sind, als die in der Mitte gelegenen Stücken. Die Klangfiguren flächenförmiger Körper geben eine Vorstellung von solchen Eintheilungen, welche aber, wie schon bemerkt ist, auch an tropfbaren Flüssigkeiten Statt finden, wo wegen langsamerer Fortschreitung der Wellen die Entstehung solcher Gestalten sichtbar werden kann. Bey den Scheiben bestimmt der Ort der Berührung die Breite der Welle. (In meiner Akustik, und auch schon früher habe ich zwar zuerst gezeigt, wie die Schwingungen solcher Körper in ihrem völlig gebildeten Zustande beschaffen sind, wie sie aber durch regelmässiges Zusammentreffen von Wellen entstehen, darüber haben die Verfasser dieses Buches zuerst mehrere Auskunft gegeben.) Über die von Taylor, Daniel Bernoulli und Euler theoretisch untersuchten Schwingungen eines durch Gewichte, die sich in regelmässigen Abständen befinden, beschwerten Fadens, 51 Fuss lang, haben die Verfasser mit Hülfe einer Tertienuhr viele Versuche im Thurme der Leipziger Sternwarte angestellt, und deren Resultate hier bekannt gemacht.

Der dritte Abschnitt betrifft die primäre fortgepflanzte Schwingung, oder die Wellen des fortschreitenden Stosses, (longitudinale oder tangentiale Schwingungen, Wellen durch Verdichtung und Verdünnung) in der Luft. Die Verfasser nennen hier Spannung (das, was ich Elasticität genannt habe, nämlich) den Zustand eines Körpers, wo die Kräfte bey einer gewissen Lage oder Entfernung der Theilchen sich aufheben, aber diese Lage wieder herzustellen streben,

wenn sie verändert wird. Diese Spannung kann natürlich seyn, wenn alle Theilchen eines Medium sich gegenseitig so anziehen und zurückstossen, dass sie in Ruhe bleiben, (welches ich Steifigkeit genennt habe,) oder sie wird vergrössert, wenn die Theilchen durch Druck einander mehr genähert, oder durch Ausspannung von einander mehr entfernt werden. Die Spannung ist von der Dichtigkeit unabhängig. Im Augenblicke des Stosses erhalten die Theilchen eine desto geringere Bewegung, je weiter sie von der gestossenen Stelle entfernt sind; es wirkt aber jedes Theilchen bewegend auf die andere. Die Fortpflanzung einer Verdichtung und Verdünnung zwischen zwey nächsten Theilen, und die Fortpflanzung von Wellen, welche aus mehren solchen Theilen bestehen, wird nach Euler's Rechnung construirt, und mit den Wellen des Wassers, oder eines gespannten Fadens verglichen. Zwey einander durchkreuzende Wellen stören sich nicht, sondern setzen hernach ihren Lauf ungehindert fort. Die Richtung, in welcher die Lufttheilchen sich bewegen, kann sehr verschieden seyn, ohne dass dadurch die Richtung der Welle geändert wird. Wenn der schwingende Körper die Gestalt eines Stabes hat, so wird doch der Schall in allen Richtungen gleich schnell fortgepflanzt. Nun sollte man aber glauben, dass er in der Richtung der Schwingungen eine grössere Intensität haben müsste, als in der Querrichtung. Die Verfasser haben aber an 3 Stimmgabeln von verschiedener Grösse, die alle den Ton $\bar{a}$ angaben, Versuche angestellt, die neu sind und ein anderes Resultat gaben. Wenn sie in gleicher Höhe mit dem Ohre gehalten, und um die senkrechte Axe des Stiels gedreht wurden, so war der Ton in der Richtung der Schwingungen am stärksten, nächstdem aber in der Richtung, wo die Schwingungen quer übergingen, am schwächsten aber in einer diagonalen Richtung, (welches ich an meiner Stimmgabel, die auch $\bar{a}$ angibt, so wie auch an breitern gabelförmig gebogenen und auch an graden eisernen Stäben oder Streifen bestätigt finde, eben so wie auch das folgende.) Der

Winkel, unter welchen der Ton am schwächsten gehört wird, schien nach genauern Messungen an einer Gabel von gleicher Breite und Dicke ungefähr 135 Grad zu seyn. Wenn die Gabel um die andere horizontale quer durch den Stiel gehende Axe gedreht wird, so hört man auch senkrecht über der Zinke der Gabel und seitwärts den Ton fast gleich stark, zwischen diesen Richtungen liegt aber eine, welche mit der Zinke einen Winkel von ungefähr 10 Graden macht, in welcher man den Ton auffallend schwach hört. Dreht man die Gabel um die andere quer durch den Stiel gehende Axe, so gibt es keine Richtung eines auffallend schwachen Lärms. An einer dreyseitigen Stimmgabel war die Wirkung fast eben so, wie an einer vierseitigen; es kommt also nicht sowohl auf die Gestalt der Gabel, als auf die Richtung der Schwingungen an. Die Verfasser glauben, es lasse sich dadurch erklären, dass nicht nur in der Richtung der Schwingungen verdichtende und verdünnende Wellen ausgehen, sondern auch fast gleich starke in einer Richtung, welche mit den Schwingungen der Gabel einen rechten Winkel macht. (Die Beobachtung ist gewiss sehr merkwürdig, und verdient in Hinsicht auf die Theorie eine genaue Untersuchung.) Die Verfasser haben auch beobachtet, dass eine Stimmgabel, die in einer Drehbank schnell um die Axe des Stiels gedreht wird, bei einer gewissen Geschwindigkeit keinen Ton verbreitet, welcher aber bei dem Aufhören des Drehens sogleich wieder hörbar wird, wovon der Grund nicht etwa in einem Geräusch der Drehbank, sondern vielmehr in einer gehinderten Mittheilung der Schwingungen an der Luft liegt.

Im vierten Abschnitt ist die Rede von der stehenden Schwingung in der Luft. In Orgelpfeifen, Blasinstrumenten und der menschlichen Stimme befindet sich die Luft in einer stehenden Schwingung. Der Vorgang, wodurch sie in dieselbe geräth, ist dem sehr ähnlich, durch welchen Saiten und auch Wasser in dieselbe versetzt werden. Dieser Vorgang wird weiter erklärt, und in den Figuren die Abweichung von der na-

türlichen Dichtigkeit, die Geschwindigkeit der Lufttheilchen, die Richtung ihrer Bewegung, und die davon wohl zu unterscheidende Richtung der Welle, auf eine sinnreiche Art gewissermasen bildlich angedeutet. Eine in einer Röhre vorwärts schreitende Welle, wird nicht nur zurückgeworfen, wenn sie an eine die Röhre verschliessende Ebene anprallt, sondern auch dann, wenn sie an dem offnen Ende der Röhre heraustritt. Im ersten Falle behält sie ihre Eigenschaften, im letzteren Falle aber verändert sie ihren Charakter, so dass aus einer verdichtenden Welle eine verdünnende, und aus einer verdünnenden eine verdichtende wird, wegen der weitern Ausweichung der Lufttheilchen am offnen Ende, weshalb also am Ende eine schwächere Zurückwerfung Statt findet. Daher kommt es auch, dass Blasinstrumente nur so lange tönen, als die wellenerregende Ursache fortdauert. Bey der stehenden Schwingung laufen gewisse Wellen nach einem gewissen Zeitabschnitte wieder in ihre vorige Bahn zurück, so dass sie nach einem 2, 3, oder 4fach etc. so grossem Zeitabschnitte sich wieder an demselben Orte befinden. Dieses unterscheidet die stehende Schwingung oder das Selbsttönen von der Resonanz. Methoden, die stehende Schwingung in der Luft zu erregen. Zur Hervorbringung dieser Schwingungen ist erforderlich, dass der Luft, welche in einer Röhre enthalten ist, regelmässig auf einander folgende abwechselnd verdichtende und verdünnende Stösse ertheilt werden, welche Wellen erregen, deren Breite zur Länge der Röhre sich verhält, bey einer Röhre mit zwey offenen Enden wie 1 : 1, wie 1/2 : 1, wie 1/3 : 1 u. s. w. und bey einer an einem Ende geschlossenen Röhre, wie 2 : 1, wie 2/3 : 1, wie 2/5 : 1 u. s. w. (So werden die Zahlen heissen müssen, anstatt der Art, wie sie im §. 281, Z. 6 bis 8 durch ein Druck- oder Schreibversehen angegeben sind. Auch wird es in §. 280, Z. 19, anstatt Fig. 190, heissen müssen: Fig. 191.) Die Stösse können der in einer Röhre enthaltenen Luft entweder durch einen selbsttönenden Körper ertheilt werden, oder auf andere Weise. So hat Savart

entdeckt, dass man in Orgelpfeifen, Gefässen mit verschlossenem Boden u. s. w. die Luft durch Vorhalten einer Glocke, einer Scheibe, oder sonst eines tönenden Körpers, zum Tönen bringen könne, wenn die darin befindliche Luftstrecke die dazu erforderliche Länge und Breite hat. *) Eine so regelmässige Reihe von schnell auf einander folgenden Stössen ist aber nicht nothwendig, sondern es ist hinreichend, wenn, so wie es bey dem Anblasen der Fall ist, unter einer Reihe von Stössen viele sind, deren Dauer und Folge in einem richtigen Verhältnisse zu der Luftstrecke steht. Die Wellen, welche nach einem gewissen Zeitraume in ihre vorige Bahn zurückkehren, wachsen an Grösse, die übrigen verlieren sich bald. — Das Tönen wird entweder in ruhender Luft erregt, wie in Orgelpfeifen, der Flötenwerke und in Flöten, oder in einem Luftstrome, wie in den Zungenpfeifen und in den menschlichen Sprachwerkzeugen. **) Im ersten Falle strömt die durch eine Spalte dringende Luft nicht in die Röhre, sondern setzt nur durch ihr Vorbeystreichen die darin enthaltene Luft so in schwingende Bewegung, wie es bey festen Körpern vermittelst eines Violinbogens geschieht. Wie wenig ganz regelmässig wiederkehrende Stösse erforder-

---

*) Ich bediene mich gewöhnlich zu diesen Versuchen der pappnen Röhre eines Fernrohrs, welche ich durch Ein- oder Ausschieben der Stücke so weit verlängere oder verkürze, als es nöthig ist. Auch finde ich schon hinreichend, wenn man eine gläserne Bouteille oder ein Arzneyglas so weit mit Wasser füllt, bis die noch darin befindliche Luft bei dem Hineinblasen den verlangten Ton dumpf hören lässt. Hierbey fand ich auch die bey dem vorigen Abschnitte erwähnte Entdeckung der Herrn Weber bestätigt, indem eine vor die Röhre oder vor die Mündung der Bouteille gehaltene Stimmgabel in der Richtung der Schwingungen und in der Querrichtung, der darin befindlichen Luft die Schwingungen gleich stark, in diagonaler Richtung gehalten, aber nur äusserst schwach mittheilt. *Chl.*

**) Bestättigung der Äusserung in der *Cäcilia*, vorstehend (Heft 14.) S. 157 Z. 10 u. 11 v. u.

lich sind, um eine schwache, stehende Schwingung in einer regelmässig (und auch nicht regelmässig) gestalteten Röhre hervorzubringen, sieht man daran, dass Röhren von einer passenden Länge und Weite schon durch das Geräusch des Tages schwach tönen. So bemerkten die Verfasser, dass eine Röhre von Pappe, 1 Fuss 3 Zoll Par. Maas lang, und 1 1/3 Zoll im Durchmesser, an das Ohr fest angestemmt, wenn das andere Ende offen war, den Ton $\bar{a}$ gab, dass sie aber, wenn das andere Ende mit der Hand zugehalten ward, a, und in der Nähe des Ohrs, wenn beyde Enden offen waren, $\bar{g}is$ summte.*) Über die Hervorbringung einer stehenden Schwingung in der Luft vermittelst einer Zungenpfeife, haben die Verfasser sehr viele Versuche angestellt, zur Beantwortung der Fragen Gottfried Weber's in seiner vortrefflichen Theorie der Tonsetskunst (welcher sie alle Gerechtigkeit widerfahren lassen) B. 1, S. 4, **): in

*) Kurz zuvor, ehe ich dieses schreibe, habe ich hierüber einen Versuch an der in der vorigen Note erwähnten pappnen Röhre angestellt, wo ich auch bey dem Ansetzen an das Ohr einen schwachen, aber bestimmbaren Ton zufolge des Tagesgeräusches höre, der bey Verlängerung oder Verkürzung der Röhre tiefer oder höher, und durch jedes stärkere Geräusch verstärkt wird. Wird die Röhre nicht ganz dicht an das Ohr gehalten, so ist der Ton ein wenig höher, als wenn sie ganz dicht daran gehalten wird. Wird das entferntere Ende mit der Hand zugehalten, so ist er eine Octave tiefer, als wenn es offen ist. So hörte ich auch in einem Zimmer, das ich vor mehreren Jahren bewohnte, an einem Windofen mit einer langen blechernen Röhre, bey lebhaftem Brennen des Feuers, immer anhaltend das *Contra Gis*, und fand hernach bey dem Messen der Röhre, dass sie von dem Ofen bis zum Schornstein ungefähr die zu Hervorbringung desselben Tones in einer offenen Pfeife erforderliche Länge von 10 Fuss hatte. *Chl.*

**) Auch schon in s. Akustik der Blasinstrumente, Leips. Mus. Ztg. v. 1816 S. 35; dann in s. Allgemeinen Musiklehre, Darmst. b. Leske, S. 5, und in der *Cäcilia*, 1. Bd. (Heft 1.) S. 93 in der Anmerkung.

welchen Verhältnissen bei Zungenpfeifen die Zunge oder die Luftsäule den Ton bestimmt, und ob bey Zungenpfeifen auch, wie bey den Pfeifen der Flötenwerke, höhere Töne, oder Flageolettöne Statt finden. Ihre Untersuchungen lehrten, 1) dass die Höhe des Tones bey Pfeifen, an die keine lange Röhre angesetzt ist, von der Länge, Dicke und Elasticität der Zunge abhängt, 2) dass sie unter übrigens gleichen Umständen in geringem Grade von der Weite der angesetzen Röhre abhängt, 3) dass sie vorzüglich von der Länge einer an den Körper der Pfeife angesetzten langen Röhre abhängt, 4) dass die Länge der zum Tönen gebrachten Luftsäule in den tieferen Tönen ziemlich ein Drittheil der Länge hatte, welche sie in der Pfeife eines Flötenwerkes haben musste, um denselben Ton zu geben, 5) dass Zungenpfeifen auch Flageolettöne geben können, von denen der nächste um die Quinte der Octave höher ist, 6) dass also Zungenpfeifen in dieser Hinsicht sich verhalten, wie Pfeifen, deren eines Ende offen, das andere verschlossen ist, 7) dass, wenn die angesetzte Röhre lang ist, die Länge der Zunge keinen beträchtlichen Einfluss auf die Änderung des Tones äussert. Die Zunge ist hier nicht als ein selbsttönender Körper anzusehen, der durch Stösse der Luft den Ton mittheilt, sondern er nöthigt durch abwechselnde Schliessung und Öffnung die äussere verdichtete Luft, die Luft in der Pfeife in regelmässigen Zeiträumen abwechselnd zu stossen und nicht zu stossen. Die Bewegung der Zunge hängt also mehr von den in der Pfeife hin und her laufenden Luftwellen, als von ihrer Elasticität ab. Sie wird also mehr geschwungen, als sie selbst schwingt. *) Lässt man die Pfeife ohne Röhre schwingen, so hängt die Schnelligkeit der Schwingung fast ganz von der Zunge ab. (Seit der Herausgabe dieses Buches haben die Herrn W. weitere Versuche angestellt, unter andern über den

*) Im Ganzen also Alles so, wie Gfr. Weber schon im April 1824 in der *Cäcilia* (B. 1 Heft 1 S. 95 und 96) vorausgesagt hatte.

Fall, wenn die Zunge an dem einen Ende der Röhre angebracht ist, und an dem andern geblasen wird, wobey sie merkwürdige Resultate erhielten.

Über das Mittönen der Körper, (Resonanz.) Der Ton einer Stimmgabel wird verstärkt entweder durch Aufstemmen auf eine Holzplatte, oder auch, wenn man sie vor eine Röhre hält, in welcher die Luft denselben Ton giebt. So war eine Röhre von Pappe, die 1 Fuss 3 Zoll lang, und 1 1/2 weit war, zur Verstärkung des Tones einer Stimmgabel, die $\bar{a}$ gab, am angemessensten. (Der höhere Ton dieser Stimmgabel, welcher §. 289 erwähnt wird, kann kein anderer gewesen seyn, als das viergestrichene $\bar{\bar{f}}$, weil, wie ich in meiner Akustik §. 99 und im *Traité d'Acoustique*, §. 88, angegeben, der tiefste Ton einer Gabel zum nächsten höhern sich wie 4:25 oder 2²:5² verhält, und von dem höheren aus gerechnet die noch höheren an einer hinreichend langen Gabel sich wie die Quadrate von 3, 4, 5, 6 u. s. w. verhalten.) Es werden zwey Arten von Resonanz unterschieden, 1) bey der Mittheilung der Schwingungen an ein Medium von anderer Cohäsion und Dichtigkeit, 2) wo ein begränzter Körper durch einen tönenden in so heftige Schwingungen versetzt wird, dass er sie, wenn er unbegränzt wäre, nicht vollbringen könnte. Die dem begränzten Körper mitgetheilten Schallwellen werden von dessen Rändern oder Gränzen zurückgeworfen, und kreuzen sich mit einander und mit den von dem tönenden Körper fortwährend ausgehenden Wellen. An den Durchkreuzungsstellen wird die Verdichtung und Verdünnung weit grösser, so wie auch bey den Wasserwellen die Erhebung und Vertiefung der Oberfläche. Zum Selbsttönen eines Körpers ist erforderlich, dass sein ganzer Raum von gleichbreiten, sich zwey- oder mehrmal durchkreuzenden Wellen eingenommen sey, die vermöge seiner Gestalt so zurückgeworfen werden, das die Kreuzungspuncte auch nach einer vielfachen Zurückwerfung immer nach gleichen Zeiträumen wieder auf dieselben

Stellen fallen; da hingegen zum Resoniren nur erfordert wird, dass der Körper von gleichbreiten zurückgeworfenen Wellen bedeckt sey, die sich mit den immer wieder auf dieselbe Art erregten so durchkreuzen, dass die Kreuzungsstellen, so lange die Erregung neuer Wellen dauert, auf dieselben Puncte fallen. Hieraus werden weitere Folgerungen über die Unterschiede des Selbsttönens und des Resonirens gezogen, und gezeigt, wie der Vorgang auch an tropfbaren Flüssigkeiten, besonders an Quecksilber, kann sichtbar gemacht werden. Wenn ein fester Körper nicht selbst tönt, sondern nur resonirt, kann er auch Schwingungsknoten und Knotenlinien haben. Diese Knotenlinien des Mittönens, welche hier Klangfiguren der Resonanz genennt werden, sind von den eigentlichen Klangfiguren tönender Körper wohl zu unterscheiden. (Ich ziehe vor, sie Resonanzfiguren zu nennen, weil unter Klang doch immer das Selbsttönen zu verstehen ist.) Die Resonanzfiguren sind von Savart gut untersucht, und manche sind in den *Annales de Chymie*, T. 25, Tab. 25, Fig. 8—11 abgebildet; er hat sie aber von den Klangfiguren nicht genug unterschieden. Beyde sind aber wesentlich verschieden, denn 1) bey den Klangfiguren liegen die Knotenlinien, wenn der klingende Körper regelmässig gestaltet ist, immer symmetrisch; bey den Resonanzfiguren ist zwar auch Symmetrie möglich, sie können aber ebensowohl auch unsymmetrisch seyn, 2) die Abstände der Knotenlinien sind bey den Klangfiguren aliquote Theile des Raumes; bey den Resonanzfiguren nicht, 3) die Zahl der Knotenlinien an tönenden Körpern ändert den Ton, der immer höher wird, je mehr Knotenlinien vorhanden sind; bey resonirenden Körpern aber nicht. Die in einer Röhre eingeschlossene Luft ist auch zum Resoniren geneigt, wenn man einen selbsttönenden Körper ihr nähert. Mit Luft erfüllte grosse Räume werden so lange zu resoniren fortfahren, bis die Schallwellen ihren Lauf so weit fortgesetzt haben, dass die Durchkreuzungen an den bestimmten Stellen aufhören. (Wenn hierbey bemerkt wird,

das Nachhallen in Kirchen sey nicht etwa eine besondere Wirkung der Gestalt der Kirche, sondern eine nothwendige Wirkung der Grösse des Raumes, so würde ich lieber sagen, es sey nicht blos oder nicht immer eine besondere Wirkung der Gestalt, denn manche Gestalt, z. B. eine elliptische, welche unter allen möglichen die schlechteste ist, eine runde, eine zu hoch und gleichförmig gewölbte u. s. w. können allerdings machen, dass der Nachhall zu lange anhaltend und unerträglich wird. Diese Fehler habe ich am meisten in länglich viereckigen, hoch gewölbten Localen angetroffen, wo zwey gerade Wände einander gegenüber standen, und also die der Länge nach hin und her gehenden einander durchkreuzenden Schallwellen lange dauerten, und Alles undeutlich machten.) — Im 296ten §. wird Einiges über die Frage gesagt, wie ein Gebäude beschaffen seyn müsse, dass es sich zur Ausführung von Musikstücken vorzüglich eigne.*)

---

*) Ich halte dafür, dass alles nur mögliche, was man über Anordnung eines grossen Locals, um nicht nur Musik, sondern auch einen Redner oder Schauspieler deutlich zu hören, sagen kann, sich in den einzigen Satz zusammendrängen lasse: Rückwirkungen und Durchkreuzungen der Schallwellen von entferntern Stellen, besonders von der entgegengesetzten Seite, wodurch man einen zu späten Nachhall oder ein Echo erhalten würde, muss man möglichst zu vermeiden oder zu vermindern suchen, wozu eine amphitheatralische Einrichtung der Sitze sehr nützlich seyn kann; aber Rückwirkungen von Stellen, die dem Orte der Schallhervorbringung nahe sind, von den Seiten, von hinten und von oben, nach den Zuhörern zu, und deren Durchkreuzungen mit den ursprünglich erregten Schallwellen müssen möglichst befördert werden, und zwar so, dass zwischen den ursprünglich erregten und den zurückgeworfenen Schallwellen kein bemerkbarer Zeitunterschied Statt findet, wozu eine parabolische oder divergirende Gestalt der Wände sehr tauglich ist, und ein nicht zu hohes oder zu sehr gewölbtes längliches Viereck, der Länge nach benutzt, wenigstens nicht als fehlerhaft angesehen werden kann. *Chl.*

Als Bedingungen werden angegeben, 1) dass die Zurückwirkung des Schalles so vollkommen als möglich geschehe, (ich muss hierbey bemerken, nur nicht von der entgegengesetzten, am meisten entfernten Seite zurück, weil dieses ein Echo geben würde, worin manche Baukünstler sehr gefehlt haben), 2) dass nicht etwa durch Säulen, Vorsprünge, scharfe Ecken u. s. w. die Durchkreuzung grosser Wellen gehindert werde, (ganz richtig, wiewohl es auch Fälle geben kann, wo durch solche Vorsprünge, Vertiefungen und Unterbrechungen der Gleichförmigkeit ein zu grosser Nachhall, der wegen einer unvortheilhaften Gestalt des Raumes entstehen würde, verhindert werden kann, wie z. B. in dem Saale des königlichen Akademiegebäudes zu Berlin, wo sonst die Singakademie gehalten wurde, die Wirkung des Gesanges, ungeachtet der länglich runden Gestalt, doch sehr gut war, ohne Zweifel, weil, wegen der beträchtlichen Vertiefungen an den Fenstern, nicht zu viele gleichförmige Zurückwirkungen Statt finden konnten.) 3) Dass die zurückgeworfenen Wellenstücken so viel als möglich, gerade bleiben, (welche besonders durch parabolische oder divergirende Seitenwände parallel werden), und dass die Puncte der vorzüglichsten Durchkreuzungen durch den ganzen Saal gleichförmig vertheilt sind, aber auch nicht so liegen, dass für gewisse Töne eine stehende Schwingung entstehen kann. In kleinen und regelmässigen Räumen findet sich bisweilen eine solche Verstärkung eines gewissen Tones durch eine stehende Schwingung der darin enthaltenen Luft. (So bemerkte ich in einem vormahls von mir bewohnten Zimmer, dass das ungestrichene cis, wenn ich es, mit der Stimme, oder auf eine andere Art angab, auf eine bisweilen lästige Art verstärkt ward und nachtönte.) Da eingeschlossene Luft auch resoniren kann, und alsdann anderer Luft den Schall vollkommener mittheilt, als feste Körper, so ist die Gestalt des in Resonanzböden eingeschlossenen Luftraumes und die Lage der Öffnungen nach aussen für die Resonanz von

Wichtigkeit, worüber Savart merkwürdige Versuche gemacht hat.

Der fünfte Abschnitt handelt von der fortgepflanzten und stehenden primären (longitudinalen) Schwingung anderer Medien, als der luftförmigen. Auch das Wasser und die starren Medien sind fähig, Stösse, und also primäre Schwingungen oder Stosswellen, fortzupflanzen, und zwar weit schneller als die Luft. (Wasser nach La Place 7mal schneller, und feste Körper, meinen Untersuchungen zufolge, noch schneller, wie denn bey Glas, Eisen und Tannenholz die Geschwindigkeit wohl 17mal grösser ist, als bey der Luft.) Bey dem Wasser rührt diese Fähigkeit von der Elasticität her, keinesweges aber von der darin gebundenen Luft. Dass das Wasser zum Tönen unfähig ist, liegt in seiner zu geringen Zusammendrückbarkeit. Bey festen Körpern scheint die Adhäsion, vermöge welcher die kleinen Theilchen einander bestimmte Flächen zuzuwenden bestrebt sind, noch einen besondern Einfluss auf die Fortpflanzung primärer Wellen auszuüben. Hat ein Medium einen so grossen Umfang, dass die Entwikkelung primärer Wellen nach keiner Richtung gehindert wird, so sind die erregten Wellen, so wie in der Luft, kugelförmig, wie z. B. in einem grossen Felsen, an dem geklopft wird. Die an Saiten und Stäben der Länge nach gehenden Schwingungen, welche von mir entdeckt sind, habe ich longitudinale Schwingungen genennt. Savart hat diesen Namen verworfen, weil es ihm gelang, auch Schwingungen sichtbar zu machen, bei welchen die Theilchen des Körpers sich in andern Richtungen bewegten, welche zwischen der Länge und der Queere lagen. Es wird aber von den Verfassern hier ganz richtig gezeigt, dass Savart sich hierin geirrt habe, indem meine Versuche die Schwingungen selbsttönender Körper betreffen, die von Savart aber die durch Resonanz verursachten Schwingungen, wie auch kleine Bewegungen einer höheren Ordnung, die nicht

hörbar sind, so dass also der von mir aufgestellte Satz richtig bleibt, dass bei longitudinal tönenden Körpern die Schwingungen allemal in die Länge geschehen, und nie schief oder senkrecht gegen die Dicke. Aus Savart's Versuchen wird viel Merkwürdiges mitgetheilt und erläutert. Die Verfasser stimmen übrigens, aus mehren angegebenen Gründen, der Behauptung Savart's nicht bey, dass es nur eine einzige Art von Schwingungen gebe, welche alle die Arten in sich begreife, welche ich longitudinale, transversale, und drehende genennt habe. (Ich kann hierin ebenfalls Savart nicht beystimmen, und muss jetzt eben sowohl, wie vormals, die primären und secundären Schwingungen als etwas wesentlich von einander Verschiedenes ansehen. Was die drehenden Schwingungen betrifft, so musste ich sie zwar bey cylindrischen oder prismatischen Stäben wegen Verschiedenheit der Richtung besonders abhandeln, habe aber selbst, weit früher als Savart, in meiner Akustik §. 133, und im *Traité d'Acoustique* §. 98 und §. 124, Nro. 3, gesagt, dass sie mit einer gewissen Reihe transversaler Schwingungen einer Scheibe Eins und Dasselbe sind.) Die Gesetze der fortschreitenden und stehenden primären Schwingung fester Körper sind den Schwingungen in der Luft ähnlich. Die fortschreitende primäre Schwingung wird festen Körpern schon durch die Berührung mit andern tönenden Körpern mitgetheilt. Die secundäre oder transversale Schwingung eines festen Körpers theilt sich einem andern flächenförmigen Körper durch einen dazwischen gebrachten Stab desto schwächer mit, je mehr die durch den verbindenden Stab fortschreitende Schallwelle eine Bewegung der Theilchen mit sich führt, deren Richtung auf die Richtung der Welle senkrecht ist. Je öfter aber und in je höherem Grade die Richtung, in welcher die Theilchen schwingen, wechselt, desto mehr wird die Mittheilung des Tones gehemmt. Die von Wheatstone vorgetragene sogenannte Polarisation des Schalles, wo der Ton einer Stimmgabel, nachdem man sie auf andere Art vermittelst eines geraden oder recht-

winklichen Stabes mit einer Holzplatte in Verbindung setzt, stärker oder schwächer ist, (welcher sehr speciello Fall weniger Aufsehen würde erregt haben, wenn der Urheber ihm nicht einen etwas imponirenden Namen gegeben hätte), wird hiedurch erklärt und durch eine Abbildung erläutert. Hierauf wird von den primären Schwingungen oder Längenschwingungen einer Saite geredet, von denen ich in meiner Akustik, und auch schon früher, behauptet hatte, dass die mehrere und mindere Spannung nur wenig Einfluss auf deren Höhe und Tiefe habe. Die Verfasser hatten die Idee, dass, wenn der Ton der secundären Schwingung, oder der gewöhnliche Grundton einer in die Quere schwingenden Saite, sich durch Spannung erhöhen liesse, ohne dass sich der Längenton ändere, es bey Voraussetzung der Unzerreissbarkeit der Saite einen Punkt geben müsse, wo der Querton höher, als der Längenton wurde, welches ihnen aber unmöglich schien, (wie es denn auch unmöglich ist, weil jede Saite weit früher zerreisst, weshalb also der Querton an sehr dünnen bis zum Zerreissen gespannten Darmsaiten um nicht viel mehr als etwa zwey Octaven wird dem Längentone können genähert werden, dahingegen der Unterschied, besonders an schwach gespannten Metallsaiten, weit über 5 Octaven betragen kann.) Bey einem angestellten Versuche fanden sie, dass bey zunehmender Spannung die Höhe des Längentones wohl um eine Quinte zunahm. (Hier muss ich aber vermuthen, dass die Saite nicht auf 2 Stegen immer fest genug aufgelegen habe, und dass die anfangs beobachtete Zuname der Höhe um eine Quarte, E:A, bey Verdoppelung der spannenden Kraft möge von einem anfänglichen Mitschwingen der Befestigungsstelle an dem einen oder dem andern Endpunkte hergerührt haben; denn bey allen von mir sowohl früher, als auch ganz neuerlich, angestellten Versuchen *) fand ich nie eine

*) Ganz vor Kurzem habe ich diesen Versuch an meinem Monochorde wiederholt, und zwar mit 3 verschiedenen Saiten, wo ich den Längenton, (welcher

Erhöhung, die mehr, als beynahe einen ganzen Ton, betragen hätte.) — *) Über die interessanten Entdeckungen

---

sich am besten durch Streichen oder vielmehr Wischen nach der Richtung der Länge vermittelst des unter einem sehr spitzigen Winkel gehaltenen Violinbogens hervorbringen lässt) mit dem Quertone verglichen habe, von der geringen Spannung an, wo beyde Töne anfingen bestimmbar zu werden, bis zu der, wo die Saite zerriss. An einer Stahlsaite stieg der Querton von grossen F bis etwas über das ungestrichene a, wo sie zerriss, also um mehr, als eine Octave und eine grosse Terz, und der Längenton von dem viergestrichenen gis bis etwas über das viergestrichene a, also nicht viel über einen halben Ton; an einer Messingsaite stieg der Querton vom grossen C bis zum kleinen g und etwas darüber, wo sie zerriss, also über eine Octave und eine Quinte, der Längenton aber vom viergestrichenen d bis etwas über das viergestrichene dis, aber nicht ganz bis zum $\bar{e}$, also auch um keinen ganzen Ton; an einer Violinquinte stieg der Querton vom grossen F bis zum eingestrichenen g, wo sie bald hernach zerriss, also um 2 Octaven und einen ganzen Ton, und der Längenton vom dreygestrichenen g bis beinahe zum dreygestrichenen a, also beynahe um einen ganzen Ton. Da nun anzunehmen ist, dass sich die spannenden Kräfte wie die Quadrate der Quertöne verhalten haben, so folgt, dass bey der Stahlsaite eine Vermehrung der Spannung wenigstens um das Sechsfache, bey der Messingsaite um das Neunfache, und bey der Darmsaite um das Zwanzigfache nicht im Stande gewesen sind, eine grössere Erhöhung des Längentones zu bewirken, als beynahe um einen ganzen Ton. *Chl.*

*) Späterer Nachtrag zum gegenwärtigen Aufsatze. Der Widerspruch, wo ich behauptet hatte, dass die Längentöne einer Saite nur sehr wenig von der Spannung abhängen, dahingegen die Herrn Weber eine anfängliche beträchtliche Zuname der Höhe bey Vermehrung der Spannung gefunden hatten, ist nun ausgeglichen, da ich Gelegenheit gehabt habe, ihre Versuche zu sehen, und ihnen die meinigen zu zeigen. Sie haben nähmlich an sehr langen und dicken Saiten experimentirt (31 Fuss 9 Zoll Par. M. lang, und von der Dicke der stärksten Stahlsaiten, die man zu einem Pianoforte anwendet), und an solchen nimmt allerdings, so lange sie noch sehr schlaff sind, die Höhe des Tones bey

Savart's, die schraubenförmigen Knotenlinien an hohlen und langen Cylindern betreffend, auf welchen der Sand liegen bleibt, haben die Verfasser an Glasröhren, 6 Fuss und drüber lang, die hernach abgekürzt wurden, sorgfältige Versuche angestellt, die ihnen merkwürdige Resultate gegeben haben.

In der zweyten Abtheilung des zweyten Haupttheils werden die Wellen in Beziehung auf das Licht abgehandelt, wobey der Unterschied der Emanationstheorie von der Wellentheorie erläutert, und letztere, wohl mit allem Rechte, für vorzüglicher erklärt wird.

Herr Wilhelm Weber liefert jetzt auch in den neuesten Stücken von Schweigger's Journale für Chemie und Physik einen sehr interessanten Aufsatz, worin aus mehrern Abhandlungen Savart's dessen mitunter etwas undeutlich vorgetragene Entdeckungen über viele akustischen Gegenstände deutlich und in guter Ordnung mit beygefügten Bemerkungen mitgetheilt werden.

Chladni.

---

einiger Vermehrung der Spannung beträchtlich zu, (bey einem Versuche betrug die Zuname eine kleine Septime, bey einem andern noch mehr); der Ton ist dabey sehr schwankend, aber bey gehöriger Vorsicht doch bestimmbar; wenn aber die Saite durch vermehrte Spannung mehr Consistenz bekommen hatte, fand keine weitere Erhöhung des Längentones Statt, als etwa um einen halben Ton. Zu meinem Versuche hatte ich aber kürzere und dünnere Saiten angewendet, die an meinem Monochorde auf zwey Stege gespannt waren, und an solchen tritt der Fall der Hörbarkeit eines Längentones bey äusserster Schlaffheit, und einer beträchtlichen Zuname der Höhe bey verursachter Spannung gar nicht ein; vielmehr lässt sich der Längenton von der geringsten bis zur stärksten Spannung um nicht viel mehr, als etwa um einen halben Ton erhöhen. Es ist also von beyden Seiten richtig experimentirt, und richtig daraus gefolgert worden. *Chl.*

Gemüssigte Vorstellung des Bälgetreters Windner an *seine hohen Herren Kirchenvisitatoren.*

Wo will doch die junge Welt hinaus, hochgebietende Herren!

Seit vierzig Jahren habe ich heilsam auf die Erbauung der hiesigen Gemeine, durch meine Füsse, gewirkt; aber jetzt, wenn auch die Füsse willig sind, wird mein Körper immer leichter und mein Amt immer schwerer.

Vor einiger Zeit war der berühmte Abt Vogler hier und gab Concert auf unserer Orgel; ich trat, dass sie in Marokko nicht besser können getreten haben, mit einem Wort, wie ein Nilpferd; denn ich dachte: es ist ja nur Einmal, und man muss den Reisenden das Vaterland von der bessten Seite sehen lassen. — Was geschieht? Kaum ist er fort, so fängt unser Organist allerhand Neuerungen an, die er dem Herrn Abt abgesehen hat. Bald zieht er zweyunddreyssigfüssige Register, da ich doch nur zwey Füsse habe und kein Vielfuss bin; — bald wirft er Pfeifen aus der Orgel, die ich durch schnelleres Treten ersetzen soll; bald legt er gar die Ellenbogen auf die Tasten, dass der gewöhnliche Wind nicht hinreicht. —

Wer, wie ich, vom Winde leben soll, wird selten fett, ausgenommen die Müller, trotz der niedrigen Kornpreise. Allein die verhalten sich passiv, indess ich activ seyn muss.

Andere Leute kommen durch Windmachen empor; ich aber sinke dabei immer nur herab. Darum habe ich es jetzt einmal mit der Wahrheit probiren wollen und die ist, dass ein Bälgetreter, wo das Voglersche System angenom-

men wird, doppelte Besoldung haben muss. Als ich einmal von der jungen Welt zu einem Collegen sprach, meinte der, dass vor Alters ein gewisser Sebastian Bach noch windfreier gespielt habe, aber von dem hat einer, der ihn gleich an seiner Manier erkannte, auch gesagt: das ist entweder der Bach, oder der Teufel.

Wie die junge Welt ist, das kann man auch daraus ersehen, dass man gar das heilige Amt eines Bälgetreters in Verachtung bringen will. Meine Dore, die in der Stadt singen gelernt hat, sang mir neulich ein Lied vor, worin die Worte vorkommen: „und so ein Mann verdient, ein „Bälgetreter nur zu seyn.“ — Das nur bitte, wol zu bemerken.

Doppeltes Gehalt, hochgebietende Herren, oder keine moderne Windsucht! darum bitte ich, und Ehre für uns Geistliche. Mit Respect verharrend,

zwar kein Vielfuss, aber dero demüthiges Gewürm, was tritt, aber doch nicht getreten werden sollte;

Boreas Windner.

Lösung

der Charade im 3. Bde. (Heft 12) S. 292.

Neukomm.

Recension.

Theoretisch-practische Oboe-Schule; von *Joseph Sellner*, Mitglied der k. k. Hofcapelle und Professor der Oboe am Wiener Conservatorium der Musik. Erster Theil. Wien, bey Sauer und Leidesdorf. Eigenthum der Verleger. (Gross Folio, 8 Seiten Text, nebst zwey Tabellen und 107 Seiten Übungsstücke.)

Wenn, bey der anerkannten Vortrefflichkeit eines so unentbehrlichen Orchester-Instrumentes wie die Oboe, welches, bey einer ausgebreiteten, vollständigen Scala, sowohl als Concert- und Füll-Stimme, nicht minder durch die sanftesten Schattirungen, durch einen alle Affecte zu schildern fähigen Modulationsreichthum, wie durch jene, keinem seiner Commilitonen inwohnende Kraft-Äusserung, so imponirend entscheidend in das Ganze eines vielstimmigen Instrumental-Satzes eingreift, — wenn, bey so notorischen Vorzügen, dennoch in neuester Zeit für dieses, von unsern Vorfahren so hoch in Ehren gehaltene Instrument doch nur so wenig gethan wurde, dass es, im Verhältniss gegen die Riesenfortschritte Anderer, gleichsam im Stande der Kindheit zurück blieb; — so liegen einer solchen stiefmütterlichen Behandlung wohl mehrere, und auch gewiss nicht ganz unerhebliche Ursachen zu Grunde.

Die erste ist die bedeutende Schwierigkeit, welche sich der Erlernung dieses Instrumentes entgegenstellt. Naturanlage, Zeit, Gedult, Unverdrossenheit, Beharrlichkeit und rastlose Übung sind erforderlich, um nur einige Vortheile zu erkämpfen, indess auf andern Blasinstrumenten, in weit kürzerer Frist, mit ungleich geringerer Anstrengung, schon ein glänzender Sieg zu erringen ist. Daraus wird es erklärbar, warum in un-

sern Tagen die Oboe beynahe ganz aus der Militär-Musik verbannt, und ihre Stelle dem leichter zu erlernenden Clarinett ausschliesslich eingeräumt worden ist. —

Ein anderer und Hauptgrund der Vernachlässigung der Oboe ist der Mangel eines zweckmässig abgefassten, systematisch geordneten, auf alle Zweige sich erstreckenden, theoretisch-practischen Lehrbuches.

Diesem fühlbaren Mangel ist nun — unbeschadet desjenigen, was wir in dieser Art bereits Brauchbares besitzen — durch gegenwärtige Schule so umfassend gesteuert, als solches durch menschliche Leistungen nur immer möglich ist.

Der Herr Verfasser, Virtuose, und was noch mehr sagen will, Musiker dem strengsten Sinne nach, eingeweiht in die Geheimnisse der heiligen Kunst, hat hier die Resultate erprobter, langjähriger Erfahrungen, bewährter Versuche, und scharfsinniger Beobachtungen, gesammelt, in ein Ganzes, zum gemeinnützigen Frommen vereint, niedergelegt, und somit eine Methode aufgestellt, deren Zweckmässigkeit sich bereits an mehren Zöglingen des hiesigen Musik-Conservatoriums glänzend documentirte.

Der vorliegende, erste Theil enthält, nach einer kurzen Einleitung, in welcher die allgemeinen Elementar-Gegenstände: Noten, Geltung und Eintheilung derselben, Schlüssel, Tactarten u. dergl., als ein Gemeingut der Tonkunst, absichtlich mit Stillschweigen übergangen, ohnehin als unerlässliche Erfordernisse angenommen, hauptsächlich aber Gesang-Vorübungen dringend anempfohlen werden, folgende Abschnitte:

1. Von der Haltung des Instrumentes, hinsichtlich des ganzen Körpers, der Arme,

des Kopfes, der Hände und Finger, mit Beziehung auf eine angehängte Tabelle über alle möglichen Griffe, durch figürliche Darstellung derselben versinnlicht.

2. Von der Haltung des Rohres, wobey zugleich alles Beachtenswerthe über den Druck der Lippen, über die Art und Weise, die erforderliche Qualität und Quantität von Luft in das Rohr zu bringen, u. s. w. angeführt und erklärt wird.

3. Vom Athemholen, — und

4. Vom Zungenstosse. Diese beyden Paragraphen verdienen um so mehr Aufmerksamkeit, als die darin gegebenen Fingerzeige den entschiedensten Einfluss auf des Schülers künftige Ausbildung, oder unverbesserliche Verbildung haben.

5. Von der Lehre der Oboe überhaupt. Der Meister räth, den Unterricht mit dem Tone $\bar{h}$ zu beginnen, und diesen so lange einzeln anblasen zu lassen, bis er durchaus rein, und wohllautend zum Vorscheine kommt. Als Gefährte soll ihm vorerst sein Nebenton $\bar{a}$, und sodann die Unterterz $\bar{g}$ beygesellt werden. Hat nun der Lehrling diese drey Töne sowohl abwärts als aufwärts bis zur Fertigkeit eingeübt, so füge man als Schlussnote $\bar{f}$ hinzu, verwandle das $\bar{h}$ in $\bar{b}$ und vollende mit $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ die *F*-Scala: $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{b}$ $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$. In dieser, abwechselnd mit dem moll-Geschlecht — soll nun jeder Ton für sich möglichst leise intonirt, allmählich zur grössten Stärke angeschwellt, und nach und nach sich wieder verlierend vorgetragen werden, um seine körperliche Intensivität zu begründen, und die Ausdauer der Lippen zu prüfen. Erst, wenn dieses Ziel erreicht ist, darf zu andern Tonleitern: *D*-dur und *d*-moll, *A*-dur und *a*-moll, *C*-dur und *c*-moll übergegangen werden. Diese Scalen-Übung ist

das sicherste Mittel, sich einen guten Ton eigen zu machen.

6. Von der Gleichheit des Tones. Da diese Seltenheit, besonders in jenen Fällen, wo sogenannte Gabelgriffe entstehen, bisher zu den frommen Wünschen gehörte, so wird hier auf die ungemein nützlichen Verbesserungen des thätigen Instrumentenmachers Koch Rücksicht genommen, welcher mittels seiner Erfindung mehrerer Aushülfsklappen diesem Übelstande also gesteuert hat, dass Figuren, die mit dem halben Loche gespielt, zu den Unmöglichkeiten gehörten, nunmehr mit der $\bar{a}s$- oder $\bar{g}s$-Klappe kindleicht auszuführen sind, indem die $\bar{f}$-, $\bar{b}$-, $\bar{e}s$-, $\bar{a}s$-, $\bar{d}es$- und $\bar{g}s$-Klappe doppelt, auch ausser diesen noch die Schleif- oder hohe $\bar{\bar{f}}$-Klappe und die $\bar{\bar{c}}$-Klappe für den Triller $\bar{h}$-$\bar{c}$ angebracht wurden, durch deren Beyhülfe man in kritischen Lagen einen bequemeren, und daher auch zuverlässigeren Fingersatz wählen, und ganze Perioden binden und wohlgefällig abrunden kann. —

7. Von dem Rohre; dessen Verfertigung; — über die dienlichste Holzart, und zweckmässigste Gestaltung. —

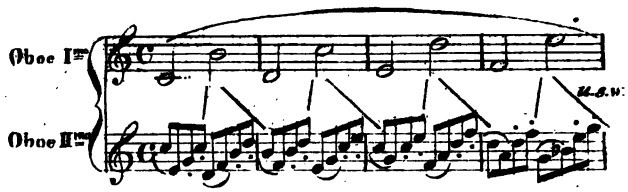
8. Von dem Gebrauche der Klappen; — wie natürlich — eine der wichtigsten Lehren, und deshalb am ausführlichsten abgehandelt. Hierher bezieht sich auch die beygebundene, vollständige Triller-Tabelle. —

9. Von der Übung der zweystimmigen Scalen. Der Herr Professor stellt den Erfahrungssatz auf, dass es vortheilhafter sey, zwey oder mehrere Scolaren zugleich zu unterrichten, weil kein Einzelner allzulange unausgesetzt die Lehrstunde ausdauern kann, sondern bey fortwährend angestrengtem Spiele die Lippen brechen, und der *Embouchure* Sicherheit verlo-

ren gehen muss. Er empfiehlt daher eine solche Wechselübung zur gegenseitigen Erholung, und, bey weiter fortgeschrittenem Lehrkurse, ein vereintes Zusammenspielen der Lernenden, durch welches die Lust erhöht, der Meister selbst aber des lästigen Mitspielens überhoben, und in den Stand gesetzt wird, die Aufmerksamkeit ausschliesslich auf das Spiel der Eleven zu wenden.

So weit reicht der eigentliche theoretische Theil, welchem, wiewohl so kurz und bündig als möglich zusammengefasst, dennoch an gründlicher Vollständigkeit nicht das Geringste mangelt.

Der practische, bei weitem auch der umfangreichste, denn er nimmt 27 Druckbogen ein, beginnt mit den auf- und absteigenden Scalen durch sämmtliche Tonarten. Da, wo dieselben dem Klange nach identisch werden, als: *cis* — *des*-, *fis* — *ges*-, *ais* — *b*-moll u. s. f. sind sie auch, der abweichenden Applicatur wegen, in doppelter Gestalt — mit Kreuz- und ♭-Vorzeichnung — ausgesetzt, doch die begleitende Unterstimme — nur mit Modificatien der Erhöhungs- oder Erniederungs-Signaturen — unverändert beybehalten worden, um die wesentliche Verschiedenheit solcher, im Gehöre sich assimilirender Tonarten recht anschaulich zu zeigen. Eben so ausgearbeitet sind die Fortschreitungen durch alle Intervalle, mit Terz-, Quart-, Quint-, Sext-, Sept- und Octav-Sprüngen, und es ist wahrlich kein geringes Verdienst, dass allenthalben die melodische Führung und der fliessende Gesang so consequent beachtet wurde: ja, selbst wo dies unmöglich war, wie bey den Septimen-Sprüngen, ist die zweyte Stimme also eingerichtet, dass durch sie die, an und für sich unregelmässigen Rückungen der Ersteren, verdeckt werden, und die Tonfolgen als stufenweise erscheinend sich gestalten; z. B.



Aus diesem Grunde ist es auch unumgänglich nothwendig, dass die Begleitungsstimme von keinem anderen, fremdartigen Instrumente supplirt werde, weil nur Klänge von durchaus homogener Natur, nämlich hier zwey wirkliche Oboen, die bezweckte Ausgleichung solcher Querstände hervorbringen.

Nun folgen die Klappen-Übungen; immer auf dreyerley Art, theils *a due*, theils *solo*, und jedesmal zwölf verschieden ausgeführte Beyspiele. Passagen mit der f-Klappe allein machen den Anfang, zu welcher nach und nach die b-, es-, as- und des-Klappe hinzukommen. Dieselbe Procedur findet auch bey den Kreuztonarten statt, indem von der fis-Klappe allmählig zur Mitwirkung der cis-, ais-, gis-, eis- und dis-Klappe fortgeschritten, und stets die Stelle genau angegeben wird, wann von den Aushülfklappen am vortheilhaftesten Gebrauch zu machen ist. Übrigens versteht es sich von selbst, dass diese Exerzizien zugleich die mannigfaltigsten Combinationen, Figuren und Intervalle-Folgen, in wechselnden Tactarten, Zeitmase und Rhythmen enthalten. —

Als Anhang sind sechs gefällige Trio's für drey Oboen beygegeben, welche, im gebundenen Style, streng contrapunctisch gearbeitet, wiederholt zum Beweise dienen, dass man recht wohl gelehrt, und dabey dennoch klar, verständlich, und angenehm schreiben könne. —

Von den noch zu erwartenden beyden Theilen wird jeder sechs fortschreitende Duette für zwey Oboen, mit stufenweise steigenden Schwierigkei-

ten und mit Berücksichtigung der schon benützten Tonleitern, liefern, auf dass diese practische Schule, nach ihrer Vollendung, Übungsstücke aus allen gebräuchlichen Scalen in sich fasse.

So lässt sich denn mit Gewissheit voraussetzen, dass jedem, von der Natur nicht ganz vernachlässigten Scolaren, der sich diese Studien vollkommen eigen macht, nicht leicht Etwas zugemuthet werden könne, das er nicht sogleich richtig vorzutragen im Stande wäre; angenommen, dass das Erheischte nicht im Widerspruche mit der Eigenthümlichkeit des Instrumentes steht.

Und so gebührt denn dem verdienstvollen Verfasser für seine umfangreiche, höchst gelungene Arbeit, herzlicher Dank, welcher sich am lohnendsten in jenen Segens-Früchten aussprechen wird, die einer gleich sorgfältig als verständig gestreuten Saat entkeimen müssen.

Nicht genug zu beachten ist das Schlusswort, womit derselbe seinen inhaltreichen Lehren die Krone aufsetzt: „Bey diesem Instrumente darf weniger, als bey jedem anderen die Mechanik über den Ton, der Körper über die Seele jemals den Sieg davon tragen. Ein einziger, ächter Klang wirkt mehr, als zehn Passagen," (Seiltänzer-Stückchen) „die unbemerkt" (ohne bleibenden Eindruck) „vorbeyrauschen. Der Oboist soll jede Schwierigkeit besiegen können, der Tonsetzer aber nur den höchsten Triumph seiner Kunst von ihm erheischen, dass er nämlich die Seele rühre, indem er dem Ohre schmeichelt." — Möge diese warnende Stimme nicht unbeherzigt verhallen!

Das Werk ist gefällig und rein gedruckt, (die Übungsstücke Zinnstich) und, kleine, unerhebliche Wortfehler abgerechnet, sehr correkt. —

Ign. v. Seyfried.

Nachschrift der Redaction.

Als nähere Erläuterung dessen, was vorstehende Recension von der Klappeneinrichtung der Kochischen Oboen sagt, wird es vielleicht den Lesern nicht unangenehm sein, das auf solche Art eingerichtete Instrument hierneben genau abgebildet zu sehen, und zwar von drei verschiedenen Seiten angesehen, wodurch sämmtliche Klappen völlig anschaulich werden.

Als Gegenbild hiervon liefern wir in der folgenden Tabelle eine Darstellung der Oboen, welche, nach einer neuerlichen Erfindung des, in mehrer Hinsicht rühmlichst bekannten, vortrefflichen Oboisten, Capelldirectors Foreith, in der aufs trefflichste eingerichteten B. Schottischen Manufactur in Mainz, unter den Augen des Erfinders, angefertigt werden, und überlassen es den Kennern des Instrumentes, zu entscheiden, in wiefern der einen, oder der anderen Einrichtung der Vorzug gebührt. Nur auf einige Verschiedenheiten wollen wir hier aufmerksam machen.

Die oberste Klappe, welche nach Sellner blos Schleifklappe ist, und erst zum $\bar{\bar{e}}$ gebraucht wird, nach Foreiths Erfindung aber noch etwas höher hinauf verlegt ist, dient ihm zugleich, um das $\bar{\bar{es}}$ reiner und schöner zu erzielen, so dass sie mit Recht eine $\bar{\bar{es}}$- und Schleif-Klappe heissen kann.

Eine eigene Bereicherung des Instrumentes ist die Foreithsche $\bar{\bar{cis}}$-Klappe, welche der von Sellner beschriebenen Oboe mangelt.

Die $\bar{\bar{c}}$-Klappe, welche bei Sellner auf der linken Seite des Instrumentes angebracht ist, um durch den dritten Finger der linken Hand regiert zu werden, liegt nach Foreith rechts, zum Gebrauche des rechten Zeigefingers.

Gemüssigte Vorstellung
des
Bälgetreters Windner
an
seine hohen Herren Kirchenvisitatoren.

Wo will doch die junge Welt hinaus, hochgebietende Herren!

Seit vierzig Jahren habe ich heilsam auf die Erbauung der hiesigen Gemeine, durch meine Füsse, gewirkt; aber jetzt, wenn auch die Füsse willig sind, wird mein Körper immer leichter und mein Amt immer schwerer.

Vor einiger Zeit war der berühmte Abt Vogler hier und gab Concert auf unserer Orgel; ich trat, dass sie in Marokko nicht besser können getreten haben, mit einem Wort, wie ein Nilpferd; denn ich dachte: es ist ja nur Einmal, und man muss den Reisenden das Vaterland von der bessten Seite sehen lassen. — Was geschieht? Kaum ist er fort, so fängt unser Organist allerhand Neuerungen an, die er dem Herrn Abt abgesehen hat. Bald zieht er zweyunddreyssigfüssige Register, da ich doch nur zwey Füsse habe und kein Vielfuss bin; — bald wirft er Pfeifen aus der Orgel, die ich durch schnelleres Treten ersetzen soll; bald legt er gar die Ellenbogen auf die Tasten, dass der gewöhnliche Wind nicht hinreicht. —

Wer, wie ich, vom Winde leben soll, wird selten fett, ausgenommen die Müller, trotz der niedrigen Kornpreise. Allein die verhalten sich passiv, indess ich activ seyn muss.

Andere Leute kommen durch Windmachen empor; ich aber sinke dabei immer nur herab. Darum habe ich es jetzt einmal mit der Wahrheit probiren wollen und die ist, dass ein Bälgetreter, wo das Voglersche System angenom-

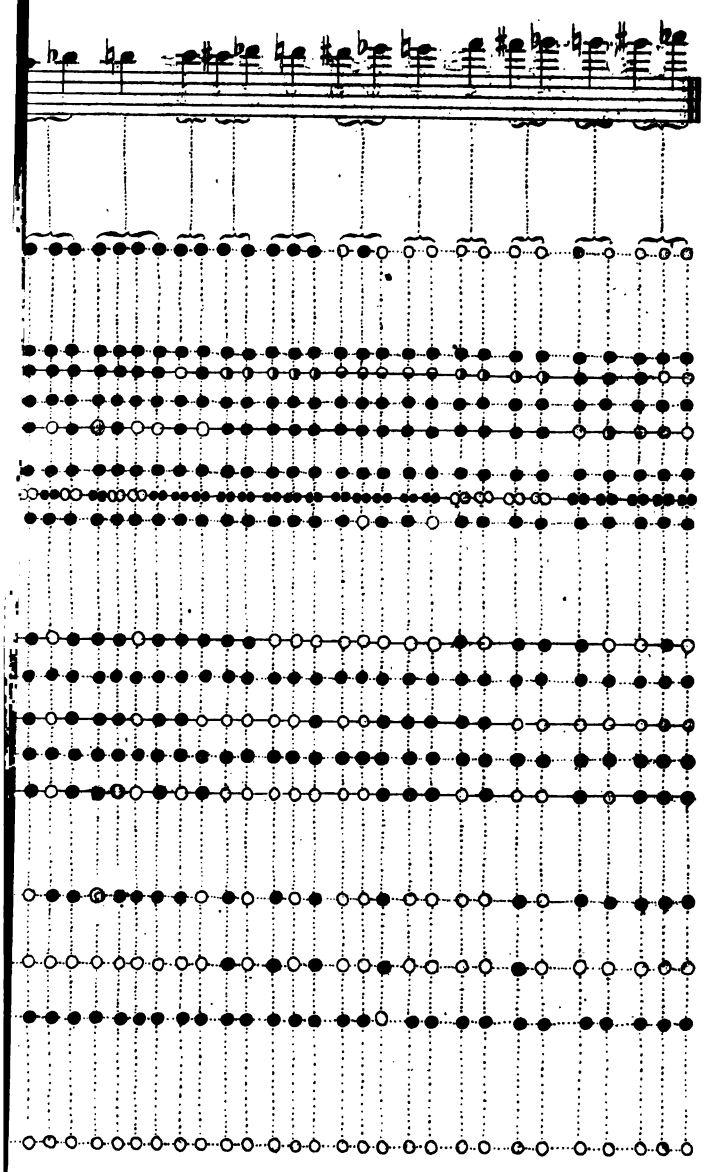
Die auf der Gamme angezeigten Triller mittels der $\bar{c}$- und $\bar{c}_{is}$-Klappen können auch in der höheren Octave mit eben diesen Klappen herausgebracht werden, denn die Octaven beider Klappentöne sind völlig rein. Auch kann der Triller $\bar{a}$-$\bar{h}$ mittels der $\bar{c}$-Klappe hervorgebracht werden, und eben so in der höheren Octave der Triller $\bar{a}$-$\acute{h}$.

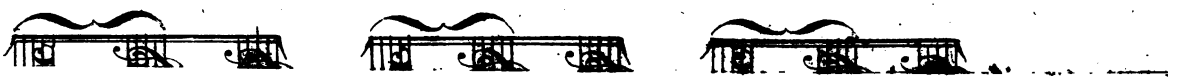
Das hohe $\bar{\bar{a}}$, welches in Sellners Gamme mit aufgeführt ist, hat Foreith in die seinige gar nicht mit aufnehmen mögen, weil dieser Ton doch immer nur unsicher und nur auf einem allerbestens gerathenen Rohre anspricht, indess das $\bar{\bar{a}}_{s}$ auch bei minder gutem Rohre schon mit Sicherheit herauszubringen ist.

Man findet übrigens in der Foreith'schen Gamme überall, wo halbgeschlossene Löcher angedeutet sind, mit sinniger Sorgfalt eigens angemerkt, ob solches halbe Schliessen von unten, oder von der Seite her, geschehen soll, welches, der Erfahrung zufolge, keineswegs überall gleichgiltig ist.

Nachtrag
zu den verschiedenen Lösungen
der Aufgabe
eines Canons über einen gegebenen Choral.

Auf der Rückseite der nebenstehenden Tabelle ermangeln wir nicht, den Freunden contrapunktischer Künste noch eine, zwar verspätet eingelangte, aber doch der Anreihung an die früheren werthe Lösung der, im 1. Bande (Heft 3,) Seite 261, gemachten und im 2. Bande (Heft 8,) S. I bis LIV, verschiedentlich gelöseten Aufgabe, hiermit nachträglich mitzutheilen. *Die Red.*





Z a c h.

In Mainz lebte vormals ein, für jene Zeit ausgezeichneter Künstler, *Zach*.

Wenn ich ihn nach einem Trio, dem einzigen Werke, das ich von ihm kenne, beurtheilen darf, so glichen seine Tonsetzungen, wie die seiner meisten Zeitgenossen, den bessern deutschen Gedichten aus dem siebenzehnten, und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts: sie bewegten sich mehr oder minder menuettartig-steif, unbeholfen und beengt; allein was ihnen abgieng an Freiheit, Fülle, Leichtigkeit und Anmuth, das ersetzten sie durch einen regelfesten, gediegenen, mitunter tiefen Sinn. Dies war überhaupt der damalige Stand der Kunst.

Doch, unterdessen die Menschen, in ihr wie im Leben, sich überall durch die lästigsten Formen und Förmlichkeiten eingezwängt sahn — fühlten sie sich grossentheils in ihrem Innern und in ihren nächsten Umgebungen sehr ungebunden. Die Kasten waren streng geschieden, der Geist und die Sitten unausgebildet, der Umgang oft roh; allein man überlies sich desto unbefangner allen Eigenheiten und Eingebungen seiner Laune. Jeder Einzelne war dergestalt weit schärfer ausgeprägt als jetzo, wo die allverbreitete Kultur alles gefälliger abschleift; es gab unvergleichbar mehr Originale.

Vorzüglich galt dieses von den Künstlern, und ganz insbesondere von den Musikern. Denn, ausschliesslicher im Gebiete der Einbildekraft und der Gefühle lebend, ist, in sofern, unter allen ihr Reich am allerwenigsten von dieser Welt.

Keiner übertraf hierin unsern Z a c h.

Ich kannte schon früh den wunderlichen Mann; nicht eben persönlich, sondern aus Schilderungen und Anekdoten, die mir K ä m p f, der längst verstorbene, berühmte medizinische Schriftsteller, von ihm mitgetheilt. Sein Va-

ter, der Hessen-Homburgische Leibarzt, hatte zugleich diese Stelle bei dem damaligen Kurfürsten von Mainz bekleidet, und war dadurch mit Zach genau bekannt; so kann ich jetzo geben, was ich auf diesem sichern Weg empfangen. Wenige Worte muss ich noch vorausschicken,

Bevor die letzte ungeheure Staatenumwälzung hereingebrochen war, betrug, wenn ich nicht irre, blos die Anzahl der Kapuziner in allen Welttheilen über 30,000 Köpfe: man schliesse nun auf die geistliche Hauptarmee! An ihrer Spitze hatten sie in Rom einen förmlichen General, und so gingen sie, mit ihren langen, dichten Bärten, dem Heer der übrigen Mönche voran als dessen Sapeurs oder Zimmerleute. Von dem Zeitsturm ergriffen, schmolzen sie in hohem Grade zusammen; doch erlaubte man, in den meisten säkularisirten Ländern, ausschliesslich ihnen, als dem Aerario gleichgültig, fortdauernd das Tragen der Uniform und das Betteln; vom General war selbst im Hauptquartier keine Rede mehr. Seitdem aber, durch einen neuen Umschwung der Dinge begünstigt, haben sie sich wieder sehr stark rekrutirt; auch erfreun sie sich, öffentlichen Nachrichten zufolge, sogar wieder eines Generals, und eben dieser Umstand erinnert mich an folgendes Geschichtchen von Zach.

Ihm sagte einmal der Kurfürst: In wenigen Wochen kommt der Kapuzinergeneral nach Mainz, er ist ein grosser Freund und Kenner der Musik; nehm' Er sich recht zusammen, Zach, und geb' Er ihm etwas ganz Vorzügliches von Seiner Komposition zum Besten. — Gut, erwiederte Zach, Sie sollen zufrieden seyn.

Der General kam, das Konzert ward veranstaltet, und ihn machte schon im Voraus der Kurfürst aufmerksam auf das ausgezeichnete Talent seines Kapellmeisters. —

Die Musik brach los, allein was bekam der erstaunte General sogleich zu hören?

Y-ah! — Y-ah! — Y-ah! —

Der Kurfürst, hierüber bestürzt, warf seinem Gast eine entschuldigende Bemerkung hin; dieser liess sich nicht stören.

Die Musik folgte nun ihrem eigenthümlichen ernsten Gang, und der Kurfürst athmete wieder frei; er hoffte, die Genialität sei glücklich überstanden; allein ihn erschrekte bald wieder das abscheuliche Gebrülle Y-ah! — Y-ah! — Y-ah! —

Seine Verlegenheit gränzte an Verzweiflung, der General hingegen verwandte noch immer weder Auge noch Ohr.

Aber als nun das entsetzliche Thema noch zwei, dreimal eingetreten war, da winkte der erzürnte Fürst seinem Kammerdiener, und gab ihm Befehl, dem unsinnigen Kapellmeister augenblickliche Stille zu gebieten.

Der General fiel ihm bittend in das Wort. Stören Sie nicht, sagte er, den seltenen Künstler in seinem besten Thun. Ich weiss recht wohl, wohin er mit seinem tollen Thema zielt. Man hat ihm ohne Zweifel gesagt, dass ich, als General des Kapuzinerordens, alljährlich, bei unsrer grossen Prozession in Rom, auf einem Esel reiten muss, und diese ihm gänzlich fremde Sitte hat ihm etwas allzulebhaft vorgeschwebt. Bisher hat er den Satz meisterhaft durchgeführt, und ich wünsche Ihnen Glück, einen solchen Mann an der Spitze Ihrer vortrefflichen Kapelle zu sehen.

So kunstliebend und menschenfreundlich nahm der Kapuzinergeneral den barokken Einfall, und am Ende verzieh ihn sogar der Kurfürst mit lachender Nachsicht.

Mainz.

F. W. Jung.

Vormalige
Stimmung des Contraviolons.

Theils in Lehrbüchern, theils in anderen Schriften, findet man sehr verschiedene Arten von Stimmung des Contraviolons angegeben, wie z. B. bald F A D Fis A, bald E A D G, oder D A D G, bald auch G D G, G D A, oder A D G, u. dgl.; dass aber das Instrument auch in G C F gestimmt zu werden pflegte, war wohl bis jetzo wenig oder nicht bekannt; es geht dieses jedoch wirklich aus einer, in einem Archive hiesiger Gegend vorgefundenen, in Urschrift vor uns liegenden Urkunde hervor, welche, obgleich mit keinem Datum versehen, dem Anscheine nach kaum ein Jahrhundert alt sein mag, und welche wir, zum Theil auch ihres sonstigen, naiven Inhaltes wegen, nachstehend, mit diplomatischer Treue, abdrucken lassen.

Specification

Was bey Ihro HochFürstl. Durchl. große *Violon*, anzuschaffen nöthig:

1. Eine übersponnene Saitte zum tieffen C. zu welcher das, ito auf dem *Bass* befindliche F. genommen wird.
2. Ein neues C.
3. Das oben abgehende F.
4. Ein guter schwerer Bogen.

Nb. ohne hiesige Schrainer Arbeit an Wirbeln und Griffbrett.

Erwarte also Ihro Hochfürstl. Durchl. Hohe gnädigste Befehle, wer mir das dazu benöthigte Geld zahlen soll; ingleich bitte unterthänigst um einen Gaul, und freyen Zehrungs-Zettul, weil das meinste hier nicht zu bekommen, und verharre mit unterthänigstem *Respect*

Ew. Hochfürstl. Durchl.

unterthänigster
Knecht
Gottlieb Igel.

Abhandlung
über die Menschenstimme
von
Felix Savart.

Mit einem Vorwort von Gfr. Weber.

Vorwort.

Wer immer die in den früheren Heften der *Cäcilia* *) enthaltenen Betrachtungen über diesen Gegenstand, mit Theilnahme gelesen hat und wer überhaupt Interesse für diesen so wichtigen Zweig der Tonlehre hegt, dem wird die nachstehende Abhandlung eines anerkannt trefflichen Physikers gewiss höchst beachtenswerth erscheinen, zumal da sie, auch abgesehen von ihrem sonstigen Inhalte, und selbst von dem Werth oder Unwerthe der hier aufgestellten, von allen bisherigen wieder wesentlich verschiedenen, neuen Hypothese und Erklärart der Tonerzeugung in der Menschenkehle im Allgemeinen, jedenfalls Eine höchst wichtige, ganz neue Ansicht enthält, welche eine der Hauptschwierigkeiten gänzlich hebt, die bisher allen Erklärern der Menschenstimme zu schaffen gemacht hatte, — eine Ansicht, welche übrigens so sehr nahe liegt und sich jedem Erklärer schon längst so offenbar gleich auf den ersten Blick hätte aufdringen müssen und sollen, dass man nur gradezu sagen mögte, alle Erklärer, von den ältesten bis auf Dodart, und von Dodart bis auf mich selbst, den neuesten, müssen eben ordentlich blind gewesen sein, dass sie den so nahe liegenden Umstand unbeachtet liessen.

Es sei mir erlaubt, um das Interresse für die geistreiche Abhandlung **) zu wecken, auf die ebenerwähnte

*) 1. Bd. (Heft 1,) S. 81 — 103, und 4. Bd. (Heft 14,) S. 155, 157, 161.

**) welche ich, aus dem XXX. Stücke der *Annales de Chimie et de Physique* von *Gay-Lussac* und *Arrago*, vom Sept. 1825, mit aller mir möglichen Genauig-

eigene neue Ansicht, ohne Anstand den interessantesten Theil der ganzen Abhandlung, mit einigen Worten vorläufig aufmerksam zu machen.

Es war bei allen bisherigen Betrachtungen der Menschenstimme immer einigermasen räthselhaft geblieben, wie das menschliche Stimmorgan, bei seiner Kleinheit, doch so tiefe Töne, wohl bis zum tiefen, sogenannten grossen C hinab, anzugeben und kräftig anzugeben vermöge. Denn sollte die tönende Kehle als eigentliches Blasinstrument, etwa wie eine offene Labial-Orgelpfeife, angesehen werden, so müsste sie, um z. B. das grosse C anzugeben, acht Fuss lang sein, und es ist, (wie ich auch S. 83 meiner oben in der Anmerkung erwähnten Abhandlung erinnerte,) ordentlich unbegreiflich, dass eine solche Erklärart auch nur jemal hatte aufgestellt werden können. —

Aber auch diejenigen Erklärer, welche das Stimmorgan als ein Saiteninstrument, und die Stimmbänder als Saiten betrachten wollten, fanden dieselbe Schwierigkeit, anzunehmen, solche nur wenige Linien langen Stimmbänder sollten so tiefe Töne erzeugen können! — (am angef. O. S. 84 u. 91.)

Allerdings fällt nun zwar bei meiner, (an den eben besagten Orten aufgestellten und neuerlichst auch von Chladni sancirten) Erklärart, nach welcher die Menschenkehle nach den Schwingungsgesetzen einer kurzen Zungenpfeife wirkt, jene Schwierigkeit gänzlich, und von der täglichen Erfahrung bestättigt, hinweg, indem es auf Orgeln Zungenpfeifen giebt, welche, bei einem Corpus von kaum acht Zoll Länge, doch das grosse C sehr kräftig angeben. — Herr Savart aber hat eine weitere Entdeckung gemacht, welche unter allen Umständen die Erscheinung so tiefer Töne aus so kleinen Tonwerkzeugen noch weiter und über die Masen erleichtern hilft.

---

keit übersetzt habe, mit alleiniger Hinweglassung der Einleitung des § 1, welche sich blos mit einer Widerlegung der Hypothesen des Dodart und Ferrein beschäftigt. *GW.*

Er hat nämlich entdeckt, dass eine Orgelpfeife, zumal eine etwas kurz und weit gebaute, wenn man ihre Wände, statt aus einem steifen Körper, wie Holz oder Metall, vielmehr aus einem elastisch-weichen Stoffe, z. B. aus Pergament, bildet, in diesem Falle bei weitem tiefer tönt, als eine hölzerne oder metallene von gleicher Grösse,*) und dass, je nachdem man ihre pergamentnen Wände mehr und mehr, (etwa durch feuchte Dämpfe,) erschlafft, ihr Ton bis um zwei Octaven ihrer sonstigen Tonhöhe herabsinken kann. — Nun ist aber auch die Röhre, aus welcher unsere Menschenstimme hervortönt, ja ebenfalls aus elastisch-weichen Wänden gebildet, und es ist daher, sobald man dieses mit in Anschlag bringt, nicht im entferntesten mehr zu verwundern, dass das menschliche Stimmorgan so tiefe Töne zu erzeugen vermag, sondern es ist vielmehr nur verwundersam, dass, von uns sämmtlichen bisherigen Erklärern der Menschenstimme, indem wir das Stimmorgan mit einer Orgelpfeife verglichen, noch keiner darauf verfallen ist, zu untersuchen, ob es denn keinen Unterschied mache, dass die Kehle nicht Holz, nicht Metall, sondern knorpelig elastisch ist? — !! —

Man sieht übrigens wohl, dass die Savart'sche Entdeckung die besagte bisherige Schwierigkeit zu Gunsten mehr als blos Einer Erklärungsart der Töne der Menschenstimme hebt und beseitigt, — und also nicht allein zu Gunsten der neuen Savart'schen, sondern eben so auch der bisherigen Erklärarten, — (nur freilich nicht auch zu Gunsten der Ferreinschen Saitentheorie.) Denn schon gleich die Erklärung des Stimmorgans für ein Labial-Blasinstrument erscheint jetzt nicht mehr widersinnig, (nur schade, dass die bisherigen An-

*) Ohne Zweifel indem die elastischen Wände, nach Masgab ihrer Spannung, sich der Schwingung der Luftmasse anschliessen und gleichsam sich daran hängen und sie zurückhalten, ungefähr auf ähnliche Art, wie ein, an eine schwingende Aeolin-Zunge angeklebtes Klümpchen Wachs oder Sigellack, indem es ihre Schwingungen mitmacht, dieselben verzögert und ihren Ton erniedert. *GW.*

hänger dieser Hypothese selbst, diesen einzigen Umstand, welcher den Widersinn derselben hätte lösen können, erst dem Hrn. Savart zu bemerken überlassen mussten!) — Noch wohler als diese Hypothese befindet sich bei Savarts Entdeckung meine Erklärart: denn wenn durch diese schon an sich selbst die Schwierigkeit beseitigt war, so findet sie in der Savart'schen Entdeckung, welche ihr diese Beseitigung noch so entscheidend erleichtern hilft, noch eine höchst vollkommene, und mächtige, man möchte sagen unwiderstehliche Alliirte. *) — Auch selbst die Annahm des Herrn Liskovius, der Mensch singe wie er pfeife, könnte, wenn sie in sich selbst klar wäre, durch Savarts Entdeckung vielleicht gewinnen. Savart aber bedient sich derselben zur Unterstützung seiner Hypothese von der Menschenstimme, welche aufzustellen eigentlich der Hauptzweck seiner Abhandlung ist, und worin daher die Erwähnung der befraglichen Entdekkung nur beiläufig mit vorkommt.

Diese Savart'sche Erklärung der Menschenstimme selbst besteht übrigens darin, dass die Tonerregung im menschlichen Kehlkopfe ungefähr auf dieselbe Art vor sich gehe, wie in den kleinen kapselförmigen Pfeifchen, deren die Jäger sich zu bedienen pflegen, um verschiedene Vogelstimmen nachzuahmen und in welchen die Tonerregung darauf beruhe, dass die Luft durch zwei einander gegenüberstehende, enge Öffnungen hindurchgetrieben und dadurch zum Oscilliren angeregt werde. **) Der solchergestalt die Tonerregung

*) Denn dass elastische Wände auch auf die in einer Zungenpfeife enthaltene Luftmasse, und durch diese auf die Schwingungen der Zunge selbst in einer der vorstehend S. 203, angedeuteten Arten einwirken können, mögte wohl unbesehens anzunehmen und muthmaslich leicht durch Versuche zu bestättigen sein. *GW.*

*) Wenn diese Erklärungsart der Klangerregung einige Ähnlichkeit mit der des Herrn Dr. Liskovius zu haben scheint, so unterscheidet sie sich von derselben doch wesentlich, und schon dadurch, dass, indess dieser uns blos sagt, der Mensch singe wie er pfeife, und die Stimme entstehe durch das Strömen des Athems

bewirkende Kehlkopf leistet demnach in der, von dem Hinter- und Vordermunde gebildet werdenden Röhre, denselben Dienst, wie das Labium oder Mundstück in der Röhre einer offnen Labial-Orgelpfeife, so dass die Töne der Menschenstimme nach den Gesetzen einer Orgelpfeife aus der Klasse der Flötenwerke erzeugt werden („que la production de la voix est analogue à celle du son dans les tuyaux de Flûte" u. s. w. § 1.) Die willkürliche Erzeugung bald hoher, bald tiefer Töne aber beruht darauf, dass theils die Spannung der elastischen Wände, mittels der dazu vorhandenen Muskeln, bald erhöht, bald nachgelassen, bald auch die zwei Öffnungen, durch welche die Luft hindurchgetrieben wird, vergrössert oder verkleinert werden können, theils auch das Verhältnis des oberen Durchmessers der Röhre zu ihrem Unteren verändert werden kann, u. s. w.

Die nähere Entwickelung dieser Ideen in der Abhandlung selbst (§ 2 bei *b*,) verdient, ihrer ganzen Ausführung nach, mit Aufmerksamkeit gelesen zu werden. Es sei jedoch erlaubt, hier schon einen, wohl nicht unerheblichen Zweifel zu äussern gegen die Haupt-Idee selbst.

Es ist wohl ganz dieser Idee consequent, wenn der Verfasser im § 3 annimmt, dass, so wie der Ton einer Labialpfeife tiefer werde, je mehr man ihre obere Mündung verengt, auf gleiche Weise auch das Verengen der Öffnung

durch eine enge Öffnung, — bei Savart zwei durch einen hohlen Zwischenraum getrennte enge Öffnungen figuriren, durch welche hindurchströmend, der Luftstrahl die in jenem Raume enthaltene Luftmasse vibriren macht, und dass in der Abhandlung die Art, wie der durchströmende Luftstrahl die Vibration der Masse bewirkt, ausführlich erklärt, und also nicht erst die Frage unbeantwortet gelassen wird: wie pfeift er denn? Vergl. *Cäcilia* 4. Bd. (Heft 14 S. 156.). — Bemerkenswerth ist übrigens, dass die, von Chladni am eben angef O. S. 159 gegebene Erklärung des Pfeifens durch mitwirkende Erzitterung der Lippenränder von der sonst nur erwähnten Tonerzeugung durch Hervorströmen der Luft aus einer Öffnung mit festen Rändern, wieder wesentlich verschieden ist. *GW.*

des Mundes zur Vertiefung des Tones der Stimme beitrage. Dieses müsste in der That der Fall sein, wenn der menschliche Stimmapparat wirklich nach Art einer solchen Labial-Pfeife wirkte. Allein hiergegen streitet die entschiedenste Erfahrung. Jeder Sänger weis, und selbst jeder Andere, der nur einen Ton zu singen vermag, kann es jeden Augenblick an sich selbst versuchen, dass das Verengen der Mundöffnung nur den Klang der Stimme, nicht aber die Höhe des Tones verändert; — oder man schiebe, während man einen Ton singend aushält, die Hand oder ein Blatt Papier u. dgl. vor den Mund, und man wird dasselbe Ergebnis bemerken, — indess doch eine Labialpfeife, zumal eine weit und kurz gebaute, durch Vorschieben der Hand vor ihre Mündung, um mehrere Töne tiefer wird. — Beweis genug, dass das menschliche Stimmorgan keineswegs, wie Hr. Savart annimmt, nach den Gesetzen offener Labialpfeifen wirkt.

Da, im Gegentheil, bei Zungenpfeifen, zumal bei kurzen, das Verengen der Mündung bekanntlich nicht auf die Tiefe des Tones, sondern nur auf dessen Klangfarbe wirkt, so scheint der ebenerwähnte Versuch vielmehr grade meiner Annahm, dass das Stimmorgan nach den Gesetzen einer kurzen Zungenpfeife wirke, aufs Einleuchtendste zu bewähren.

Im Übrigen wird der Sachkundige Leser im Verlaufe der Abhandlung freilich zuweilen etwas Befremdliches finden, z. B. die Annahme, dass das Mundstück einer Labialpfeife, von ihrer Röhre getrennt, denselben Ton gebe, welchen es zuvor, mit der Röhre verbunden, gegeben hatte, (ich habe solche Stellen, um zu zeigen, dass die Schuld nicht an meiner Übersetzung liege, zugleich in der Ursprache mit abdrucken lassen,) — so wie auch dass der Verf. den Unterschied von Brust- und Fistelstimme nur so flüchtig, die Erscheinung des Mutirens aber und des sogenannten Judenbasses (*Cäcil.* 1. B. (Heft 1) S. 103) gar nicht beachtet, dass er auch überhaupt nicht vollkommen musikkundig zu sein, den Um-

fang der verschiedenen männlichen und weiblichen Singstimmen nicht überall genau zu unterscheiden und die Octaven zu verwechseln scheint.

Im Ganzen aber gewähren die Savartischen Forschungen jedenfalls der Wissenschaft eine höchst dankenswerthe Bereicherung. *Cfr. Weber.*

---

§ 1.

.... Der Klang der Menschenstimme hat einen eigenthümlichen Charakter, welchen kein Tonwerkzeug nachzuahmen vermag, wie dies auch nicht anders sein kann, da der Mechanismus, durch welchen diese Klänge erzeugt werden, von der Tonerzeugung bei allen unsern Instrumenten gänzlich verschieden ist. Wir werden jedoch sehen, dass die Erzeugung der Stimme der Tonerzeugung in Labialpfeifen analog, und dass die im Kehlkopf und Munde enthaltene kleine Luftsäule, vermöge der elastischen Beschaffenheit ihrer Seitenwände, und der Art und Weise wie sie angeregt wird, fähig ist, Töne einer besonderen Gattung zu erzeugen, welche weit tiefer sind, als man, ihrer Dimension zufolge, wohl glauben sollte. Um diesen Zweck zu erreichen, müssen wir zuvörderst einige bis jetzo unbekannt gebliebene Thatsachen feststellen.

§ 2.

(*a.*) In langen Orgelpfeifen ist bekanntlich die Geschwindigkeit des erregenden Luftstrahls von nur geringem Einfluss auf die Anzahl der Schwingungen: wenn z. B. eine Pfeife zehn bis funfzehnmal so lang als dick ist, so hält es schwer, ihren Klang auch nur um einen halben Ton zu alteriren; übertreibt

man den Wind, so überschlägt sie sich in die Octave, lässt man ihn aber nur sehr langsam einströmen, so wird der Klang zwar sehr schwach, aber nur fast unmerklich tiefer. In kurzen Pfeifen hingegen äussert die Geschwindigkeit des Luftstrahles weit grössere Wirkung, und in würfelförmigen Pfeifen so grosse, dass man ihren Ton dadurch wohl um eine volle Quinte verändern kann, wobei jedoch immer Ein gewisser Ton am leichtesten anspricht, und reiner und voller ist als alle übrigen.

Noch beträchtlicher ist der Einfluss der Geschwindigkeit des Luftstrahls in den Pfeifchen, deren sich die Jäger zu bedienen pflegen, um die Stimme gewisser Vögel nachzuahmen. Dieses, gewöhnlich beinerne, hölzerne, oder metallene Instrument wird auf verschiedene Art gebildet: bald ist es ein zylinderförmiges Röhrchen, von 8 bis 9 Linien Durchmesser und 4 Linien Höhe, beide Grundflächen durch eine dünne Platte geschlossen, in deren Mittelpunkte sich eine Öffnung von etwa 2 Linien Durchmesser befindet; — bald ist es ein halbkugelförmiges Gefässchen, gleichfalls mit zwei einander gegenüberstehenden Mündungen. (Fig. 1 u. 2 der nachstehenden Kupfertafel.) Die Jäger setzen dieses Instrument zwischen die Zähne und Lippen, und bringen so verschiedene Töne hervor, indem sie die Luft durch die beiden Mündungen durchtreiben.

Man erreicht dieselbe Wirkung noch sicherer, wenn man das kleine Instrument mit einem zylindrischen Windkanal (*porte-vent*) versieht (Fig. 3.). Man findet alsdann, dass es den Tonumfang

4 Bd. S. 257

Fig 1

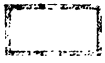


Fig 2.

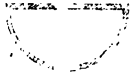
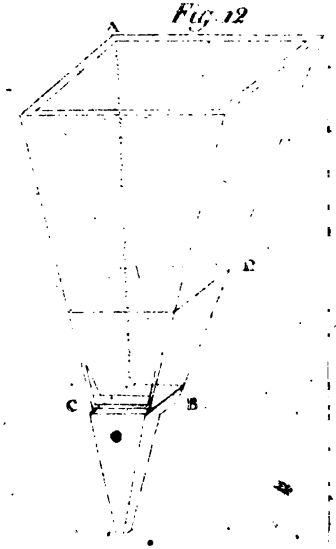


Fig 3

Fig 8

Fig 12



ller anderthalb bis zwei Octaven umfassen kann, wöhnlich vom $\bar{\bar{c}}$ bis $\bar{c}$ *) Versteht man aber, e Geschwindigkeit des Luftstromes recht in seine ewalt zu bekommen, so lassen sich wohl noch el tiefere Töne entlocken, so dass das noch wei- re Vertiefen des Tones nur durch die Unthun- chkeit noch spärlicheren Einblasens begrenzt heint. Auch das Hinauftreiben des Tones scheint eine bestimmte Grenze zu haben; die Tonhöhe eigt fortwährend mit der Geschwindigkeit des uftstromes.

Die auf diesem Instrumente erzeugbaren ver- schiedenen Töne sind von sehr verschiedenem Cha- akter; die tiefsten dumpf und schwach, die öchsten unerträglich grell, die Mitteltöne aber merkwürdig voll, rein und stark, zumal wenn las Instrument sorgfältig gearbeitet ist. Alle er- innern an die Töne, welche man auf dem Mund- stück (*Embouchure*) einer Pfeife erzeugen kann, deren Röhrenfortsatz hinweggenommen ist **); die Klangfarbe ist dieselbe, und hier wie dort ist es möglich, einen Tonumfang von anderthalb bis zwei Octaven blos mittels Verstärkung des Windes zu durchlaufen, so dass man muthmasen könnte, es finde in beiden Fällen dieselbe Art von Ton- erzeugung statt.

Man kann das erwähnte Instrument um das Doppelte und Vierfache vergrössern, oder es auch verkleinern und sonst verschiedentlich variiren,

*) Im Französischen heisst es: „*de ut$_6$ à ut$_4$.“

**) Im Französischen: „*Ils ont tous une analogie très-marquée avec ceux qu'on peut faire rendre à une embouchure isolée de son tuyau.*“

die Ergebnisse bleiben immer von derselben Art, nur dass bei grösseren Dimensionen leichter tiefere Töne zu erzeugen sind. Bei einer gegebenen Grösse wird aber immer Ein Ton leichter ansprechen als alle übrigen; und verändert man eine oder die andere seiner Dimensionen, so wird ein anderer Ton als der vorzüglichste erscheinen; so dass, wenn es thunlich wäre, einem solchen Instrumente eine solche Einrichtung zu geben, dass der Umfang seiner Höhle verändert und der, einem jeden Tone zusagenden Beschaffenheit, angepasst werden könnte, alsdann alle Töne mit gleicher Fülle erzeugt werden könnten. Übrigens ist, unter sonst gleichen Umständen, der Durchmesser der Mündungen von sehr merklichem Einfluss auf die Höhe oder Tiefe des Tones; im Allgemeinen erzeugen breitere Mündungen auch tiefere Töne.

Was in diesen Fällen die Art der Klangerzeugung selbst angeht, so scheint sie darauf zu beruhen, dass der Luftstrahl, welcher die beiden Mündungen durchströmt, die in der Höhlung enthaltene kleine Masse von Flüssigkeit mit sich fortreissend, die Federkraft derselben vermindert und sie dadurch unfähig macht, das Gleichgewicht gegen den Druck der Athmosphäre zu halten, welche, auf dieselbe zurückwirkend, sie wieder zurückwirft und zusammendrückt, bis sie, vermöge ihrer eigenen Federkraft und unter dem Einflusse des fortwährenden Luftstromes, neuerdings verdünnet und sofort wieder verdichtet wird u. s. w.*)

*) Im Französischen: „*Quant à la production même des sons dans ce cas, il semble qu'elle soit due à ce que le courant d'air qui traverse les deux orifices, entraînant*

Man sieht wohl, dass diese schnell aufeinanderfolgenden abwechselnden Zustände Wellen erzeugen müssen, welche sich der äusseren Luft mittheilen und dadurch das Gefühl eines bestimmten Tones erzeugen. Es ist jedoch zu bemerken, dass die Beschaffenheit der Wände selbst, aus welchen das Instrument besteht, einen Einfluss auf die Zahl der Schwingungen und die Qualität des daraus hervorgehenden Tones äussern; man bemerkt, dass, wenn diese Wände nur von geringer Dicke sind, dieselben mit vieler Energie vibriren, und die Klänge etwas Herbes und Kläffendes haben; und dass, wenn man auf einem halbkugelförmigen Instrumente dieser Art die grade Platte durch ein dünnes Blatt irgend eines dehnbaren Stoffes, z. B. durch Pergament, ersetzt, alsdann die Klänge leichter ansprechen, und im Durchschnitt weit tiefer, weit voller und angenehmer sind, als wenn diese Wand aus einem festen Körper besteht.

Endlich kann auch die Richtung der Ränder der Mündungen von Einfluss auf die Beschaffenheit des Klanges sein. Sind sie in entgegengesetzter Richtung schief gegen das Innere der Höhlung gerichtet (Fig. 4), so sind die Töne im Ganzen tiefer und minder laut. *) Bei dieser

---

avec lui la petite masse de fluide contenue dans la cavité, en diminue la force élastique, et la rend par conséquent incapable de faire équilibre à la pression de l'atmosphère, qui, en réagissant sur elle, la refoule et la comprime, jusqu'à ce que, par son propre ressort et sous l'influence du courant qui continue toujours, elle subisse une nouvelle raréfaction suivie d'une seconde condensation, et ainsi de suite.“

*) Im Französischen: „*Lorsqu'on les incline en sens contraire, de manière qu'ils soient dirigés obliquement*

Einrichtung scheint der Rand der Mündungen, gegen welche der Luftstrom sich stösst, auf ähnliche Art wie das Labium der Orgelpfeifen zu wirken. Er kann sehr dick und abgerundet sein, wie in Fig. 5, ohne dass dies eine bemerkenswerthe Änderung bewirkte. Eben so bemerkt man, dass das Labium einer Orgelpfeife nicht grade nothwendig schneideförmig gebildet zu sein braucht, dass es vielmehr wohl eine bis zwei Linien dick sein, und doch nach wie vor den Ton erzeugen kann.

(*b.*) Es ist allgemein angenommen, dass die Zahl der Schwingungen, welche die in einer Orgelpfeife eingeschlossene Luftsäule vollbringt, gar nicht von dem Stoffe abhänge, aus welchem die Pfeife besteht. Die Erfahrung bestätigt dieses bei sehr langen, aus festen Seitenwänden bestehenden Pfeifen; anders aber zeigt es sich bei kurzen Pfeifen, und die Beschaffenheit des Labium kann, selbst bei langen Pfeifen, grossen Einfluss auf den Ton haben. Wenn man z. B., bei einer Orgelpfeife von 4 Fuss Länge und 2 Zoll Seitenfläche, an die Stelle des steifen Blattes, welches das Labium bildet, ein Blatt von irgend einem elastischen Stoffe, wie z. B. Leder oder Pergament, setzt, und dieses so einrichtet, dass es willkürlich angespannt werden kann, so findet man, dass, indem man diese Membran mehr und mehr spannt und zugleich die Schnelligkeit des Luftstromes beschleunigt, der Ton wohl um eine Quarte oder

---

vers l'intérieur de la cavité (Fig. 4.), *les sons sont en général plus graves et moins éclatans.*"

Quinte verändert werden kann. In kürzeren Pfeifen aber kann, wenn der, hier noch grössere Einfluss der Geschwindigkeit des Luftstrahls sich mit dem der Spannung des Labium vereinigt, die Wirkung noch bedeutender sein. Auf diese Art kann der Ton einer cubischen Pfeife leicht um eine ganze Octave erniedert werden, wenn die ganze Wand, welche das Labium, die Lefze, bildet, verschieden gespannt werden kann; sind aber alle Wände einer kurzen Pfeife so beschaffen, dass sie gemeinschaftlich mit der darin enthaltenen Luft schwingen können, und dass übrigens ihre Spannung verändert werden kann, so ist ihr Einfluss auf die Anzahl der Schwingungen so gross, dass es scheint, als lasse sich dadurch der Ton ins Unendliche vertiefen. Man bilde z. B. eine cubische Pfeife aus Papier oder Pergament über viereckige Rahmen gespannt, welche man dann zu einem Würfel verbindet, so wird, wenn diese elastischen Wände straff gespannt sind, der Ton fast so hoch sein, als er bei steifen Wänden sein würde; vermindert man aber nach und nach ihre Spannung, indem man sie entweder benetzt, oder durch feuchte Dämpfe erweicht, so sinkt, so wie ihre Spannung nachlässt, der Ton immer mehr, und wohl über zwei Octaven herab, ohne unhörbar zu werden; er wird nämlich je tiefer desto schwächer. Wird dieser Versuch mit gehöriger Vorsicht bei stiller Nacht angestellt, so vermag man die Grenze solcher Erniederung gar nicht zu unterscheiden. Mittels aufgestreuten Sandes lässt sich bequem nachweisen, dass die Wände dieser also membranösen

Pfeife unter dem Einflusse der Luft heftig mit-erzittern; gewöhnlich zeigt jede Wand eine elliptische oder zirkelförmige Knotenlinie von veränderlichem Durchmesser. Man bemerkt, dass die obere und die untere Wand am heftigsten vibriren und den wirksamsten Einfluss auf die Erniederung des Tones äussern.

Kurze, an beiden Enden offene Röhren, aus elastischen Wänden gebildet, vermögen ebenfalls sehr viele verschiedene Töne zu erzeugen, selbst wenn nur ein Theil ihrer Seitenfläche membranös ist. Z. B. eine viereckige prismatische Röhre, 9 Zoll lang und 18 Linien breit, welche den Ton c geben sollte, vermag, wenn die gegen das Mundstück (*l'embouchure*) gekehrte Hälfte ihrer Länge aus dünnen gespannten Membranen besteht, weit tiefere Töne zu geben, nämlich von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$, und wohl auch noch einige Töne der ungestrichenen Octave.

Was die Qualität (Klangfarbe) des Tones membranöser Pfeifen angeht, so ähnelt sie theils dem Klange der Flötenwerke, theils auch der freischwingenden Zungenpfeifen; dass sie übrigens mit keinem bekannten Instrumente übereinkommt, ist begreiflich, da es unter diesen keines von ähnlicher Beschaffenheit giebt. Es ist gewissermasen grade das Umgekehrte unserer Saiteninstrumente: bei diesen wird die im Corpus enthaltene Luft durch die sie umgebenden steifen Wände in Schwingung gesetzt; in membranösen Pfeifen hingegen ist, umgekehrt, die Luft der ursprünglich vibrirenden Körper, welche seine Schwingungen den Wänden erst mittheilt.

(*c.*) Es ist schon früher dargethan, dass, um eine Luftmasse in Vibration zu setzen, man an irgend einem Punkte ihrer Ausdehnung einen Klang unmittelbar erregen muss. So wird in Orgelpfeifen der Ton zunächst am Mundstücke selbst erregt, unabhängig von den Schwingungen der Luftsäule, so dass ein Mundstück, von seiner Röhre getrennt, den nämlichen Ton giebt, wie die Röhre, an welche es angefügt gewesen:*) die Luftwellen, welche, vom Orte der Erschütterung ausgehend, sich über den ganzen Umfang der Luftmasse verbreiten, sind es, welche diese zu einer regelmässigen Bewegung bestimmen, wodurch volle und angenehme Klänge entstehen. So auch wenn man einen Glas-, oder Metallstreifen, ein Glöckchen u. dgl. an der Mündung eines Gefässes, in welchem Luft enthalten ist, ertönen macht, so geht, unter solchem Einflusse, diese Flüssigkeit gleichfalls in Schwingungen über, und kann sehr volle Klänge von sich geben. Es ist hiernach zu erwarten, dass, so oft man an der Mündung einer Luftsäule einen Klang erregt, dieselbe in Schwingung versetzt werden wird, sofern ihre Dimensionen der Länge der unmittelbar erregten Wellen entsprechen. Wenn man daher an die convexe Oberfläche eines kleinen halbkugelförmigen Instrumentes der oben beschriebenen Art, einen Windkanal, vor die grade Fläche jenes aber eine Röhre befestigt, (Fig. 6) so wird diese Vorrichtung einen Ton hören lassen, und zwar grade den-

*) Im Französischen: „*de sorte qu'une embouchure séparée de son tuyau rend le même son que le tuyau auquel elle etait adaptée.*“

jenigen, welcher der in der Röhre eingeschlossenen Luftsäule zusagt, sofern nur unter den Tönen, welche das kleine Gefäss angeben kann, sich einer findet, welchen auch die Luftsäule anzugeben vermag.*) Eben dies wird denn auch durch die Erfahrung vollkommen bestätigt. — In einer solchen Vorrichtung versieht also das kleine Instrument die Stelle des gewöhnlichen Mundstückes der Orgelpfeifen, — Man sieht wohl, dass das Ergebnis dasselbe bleiben würde, wenn das Instrument etwa so gestaltet wäre, wie in Fig. 7 und 8.

Die durch das vorgeschriebene Verfahren erzeugten Töne tragen einen eigenen, von dem Klange der gewöhnlichen Orgelpfeifen unterschiedenen Charakter: sie können sehr voll und laut werden, zumal wenn der Apparat aus Metall gebildet ist, und die Dimensionen der Luftsäule passend gewählt sind; denn die ursprüngliche Erschütterung, welche in einem sehr wenig ausgedehnten Raume erzeugt wird, würde für Luftsäulen von etwa bedeutenderem Durchmesser unzureichend sein.

Dieses Instrument vermag, gleich einer offenen Orgelpfeife, nur die Tonreihe *C*, c, g, $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$, $\bar{a}\sharp + \bar{\bar{c}}$ u. s. w.**) anzugeben. Es kann indessen auch der Fall sein, dass das kleine Gefäss, welches die Stelle des Mundstückes vertritt, unabhängig von der Luftsäule erklingt; alsdann sind

*) Im Französischen: „*pourvu que, parmi les sons que le petit vase peut rendre, il s'en trouve un qui soit le même que l'un de ceux que la colonne d'air peut donner.*“

**) Im Französischen: „ut_1, ut_2, sol_2, ut_3, mi_3, sol_3, $la\sharp_3$, + ut_4, *etc.*“

aber die Klänge schwach und unsauber. Man sieht wohl, nach dem weiter oben Erwähnten, dass eine also embouchirte Pfeife, aus Wänden von veränderbarer Spannung gebildet, alle möglichen, innerhalb gewisser, eben von der Spannung der Wände und von der Luftmasse abhängender Grenzen liegenden Töne anzugeben vermögte, so dass die gleichwohl geringe Luftmasse doch solche Schwingungen annehmen könnte, welche weit tiefere Töne erzeugen, als dies bei steifen Wänden der Fall sein würde. *)

Hat die Röhre, in welcher die Luft erklingt, Seitenöffnungen, so findet man, dass, bei gleichförmig fortwährendem Einblasen, durch das Öffnen oder Schliessen solcher Löcher, andere Töne erzeugt werden; so dass sich auf solches Verfahren wohl ein musikalisches Instrument gründen liesse.

(*d.*) An einer gedeckten Pfeife von überall gleichem Durchmesser ist in der Regel der Grundton um eine Octave tiefer als wenn die Pfeife an beiden Enden offen ist; nicht eben so verhält es sich bei Röhren von ungleichem Durchmesser, z. B. bei kegelförmigen, pyramidalen u. dgl., wenn sie am engeren Ende angeregt werden. Bei diesen ist der Unterschied zwischen dem Tone der offe-

*) Im Französischen: „*On conçoit, d'après ce que nous avons dit plus haut, que si un tuyau ainsi embouché était composé de parois susceptibles d'affecter différens degrés de tension, il pourrait alors rendre tous les sons possibles compris entre de certaines limites qui dépendraient de la tension même des parois et du volume de l'air, qui, quoique peu considérable, pourrait néanmoins affecter des modes de mouvement convenables pour faire entendre des sons beaucoup plus graves que ceux que rendrait la même masse d'air si elle étoit environnée par des parois résistantes.*"

nen Röhre, und dem der gedeckten, bei gleicher Röhrenlänge, um so viel grösser, je grösser der Winkel der Seitenwände gegeneinander ist. Z. B. eine konische Pfeife von $5\frac{1}{2}$ Zoll Länge, deren Spitze abgeschnitten ist, deren grosse Grundfläche 2 Zoll, ihre kleine aber 6 Linien Durchmesser hat, giebt offen den Ton $\bar{\bar{c}}$, gedeckt aber den Ton $\bar{c}$. Wäre, bei sonst gleich bleibenden Dimensionen, der Durchmesser der grossen Grundfläche noch beträchtlicher, oder die kleine noch kleiner, so würde der Ton wohl noch um Mehr erniedert werden können, und wohl bis über zwei Octaven.

(*e.*) Es ist unmöglich, den Mechanismus der Stimme zu verstehen, ohne die innere Gestaltung des Kehlkopfes zu kennen; man kann sich ein klares Bild von diesem Organe dadurch verschaffen, dass man in dasselbe eine Materie giesst, welche sich leicht verhärtet, wie z. B. Gips. Man erhält dadurch einen harten Kern, welcher genau die innere Gestalt dieses Theiles des Stimmkanals darstellt. Fig. 9 ist eine genaue Nachzeichnung eines auf solche Weise gebildeten Kerns. *A A'* sind die Ventrikeln (Höhlen). Sie sind, wie man sieht, wunderlich gestaltet und sehr ausgedehnt; zuweilen gehen sie noch höher hinauf als in dieser Figur, und ihr Gipfel berührt den Fettkörper, welcher die Grundfläche der Epiglottis bildet. Ich habe zwei Subjecte gesehen, bei welchen sie von ihrem unteren Theile bis zu ihrem Gipfel 27 mm. oder 1 Zoll massen: gewöhnlich beträgt ihre Höhe 5 bis 6 Linien. Die Zwischenräume *B B'* waren durch die Stimmbänder und die thyrio-arytenoideischen Muskeln ausgefüllt, die Räume *C C'* durch

die oberen Bänder. Die Fig. 10. stellt denselben Kern von der Seite betrachtet dar; sie zeigt besser als die vorhergehende die Ausdehnung der Falte der Schleimhaut an, welche sich von der Epiglottis zum entsprechenden Arytenoideus erstreckt. Diese Falte füllt den Raum *A B B'* aus, und endet oberhalb der Linie *A C*. Fig. 11 stellt den Durchschnitt der Röhre nach der Linie *L M* dar, welche das Organ in eine vordere und eine hintere Hälfte theilt. Diese Figur giebt einen klaren Begriff von der inneren Gestalt des Larynx: sie hat, wie man sieht, grosse Ähnlichkeit mit dem Apparate Fig. 8.

§. 3.

Nach den bisher erwähnten Thatsachen kann man sich leicht von der Erzeugung der Stimme einen Begriff machen, indem man sich das aus dem Larynx, dem hinteren Munde (Rachen) und dem Munde selbst bestehende Stimmorgan als eine konische Pfeife vorstellt, in welcher die Luft auf ähnliche Weise erregt ist, wie in den Flötenwerken der Orgeln. Solche Röhre besitzt alle Eigenschaften, welche dazu erfoderlich sind, dass die in ihr enthaltene Luft, ihres geringen Umfanges ungeachtet, doch eine hinreichende Anzahl, selbst sehr tiefer Töne, angeben könne; ihr unterer Theil besteht aus elastischen Wänden, welche der verschiedensten Abstufungen von Spannung fähig sind, indess der Mund, nachdem er sich mehr oder weniger öffnet und dadurch die Dimensionen der Luftsäule verändert, auch seinerseits bedeutenden Einfluss auf die Anzahl der Schwingungen äussert, in Verbindung mit den Lippen, welche, sich ein-

ander nähernd — oder sich wieder öffnend, die Stimmröhre willkürlich in eine, bald offene, bald beinah verschlossene, konische Röhre verwandeln.

Es ist zu bemerken, dass der Ton einer konischen, an der Spitze wenig aufgeschnittenen Röhre von ungefähr demselben Umfange (Capacität) wie die menschliche Stimmröhre, und ungefähr gleicher Länge, also von $4\frac{1}{2}$ Zoll, nicht gar viel vertieft zu werden braucht, um ein der menschlichen Stimme erreichbarer Ton zu werden. Eine offene Pfeife dieser Art giebt den Ton $\bar{\bar{c}}$. Es giebt viele Männerstimmen, welche den nur um eine kleine Terz tieferen Ton $\bar{a}$ erreichen. Wenn man die Grundfläche der Röhre grösstentheils schliesst, so liesse sich schon allein dadurch der Ton leicht bis $\bar{c}$, und wohl noch weiter erniedern; er bräuchte demnach nur noch um etwa eine Octave erniedert zu werden, um die tiefsten Töne einer gewöhnlichen Stimme zu erreichen. Erwägt man aber, dass die in der Stimmröhre enthaltene Luftsäule, zumal im unteren Theile, von ausdehnbaren Wänden umgeben ist, welche in Schwingung versetzt werden und, indem sie an den Schwingungen der Luft Theil nehmen, auf dieselben mit einwirken, so wird es begreiflich, dass solche Erniederung um eine Octave ganz füglich stattfinden kann. In der That, wenn man eine pyramidale Pfeife wie *AB* (Fig. 12) ungefähr von der Länge und ähnlichem Umfange wie die menschliche Stimmröhre, und zwar ihr unteres Drittheil *CD*, aus einer Membran bildet, so kann man aus derselben alle Töne einer gewöhnlichen Stimme erhalten, indem man bald die Spannung der Mem-

branen erhöht, bald die weite Mündung mehr oder weniger (nur nicht gänzlich) verschliesst. *)

Die einzige bemerkenswerthe Verschiedenheit zwischen einer solchen membranartigen Pfeife, und der Stimmröhre, besteht in der Beschaffenheit des Mundstückes, welches bei letzterer dem des Instrumentes Fig. 8 ähnlich ist. Die Luftröhre *T T* (Fig. 11) läuft oben in eine Spalte aus, welche durch das Nähern oder Entfernen der Arytenoiden und durch die Zusammenziehung der thyroarytenoideischen Muskeln, *B B'*, mehr oder weniger verengert werden kann. Diese Öffnung spielt offenbar dieselbe Role, wie der Aufschnitt (*lumière*) der Flötenwerke; der Luftstrahl, welcher aus derselben ausströmt, durchläuft den Raum zwischen den Ventrikeln und stösst wider die oberen Bänder *C C'*, welche, obgleich abgerundet, doch dieselben Dienste wie die Schärfe der Orgellabien leisten: die in den Ventrikeln enthaltene Luft geräth dann in Erzitterung und giebt einen Ton, welcher, wär er isolirt, wohl sehr schwach sein würde, welcher aber dadurch Fülle gewinnt, dass die, aus dem Raume zwischen den oberen Bändern, ausgehenden Wellen, sich in die darüber befindliche Stimmröhre verbreiten, und hier eine Schwingung der Art, wie in kurzen zum Theil membranösen Pfeifen, hervorbringen.

Damit nun aber ein also erzeugter bestimmter **) Ton alle Eigenschaften, welche man an ihm kennt, vereine, wird die Spannung des ausdehnbaren

*) Vergl. oben, S. 233, 234.
**) Im Französ.: „*le ton définitif ainsi produit.*"

Theiles der Wände der Stimmröhre in passendem Verhältnisse zu der der Wände der Ventrikeln, und zu der der unteren und oberen Bänder, stehen und der Umfang der Mündung, durch welche die Luft ausströmt, fähig sein müssen, auf angemessene Weise verändert zu werden. Dafür hat denn die Natur gesorgt, indem sie diese Theile aus elastischen oder muskulösen Geweben bildete. Der Thyro-arytenoideus bildet für sich allein die unteren äusseren Wände des Ventrikels *), und trägt keineswegs, wie wohl behauptet wird, zur Bildung des oberen Bandes bei. Obgleich ziemlich regulär gestaltet, ist er doch schwer zu beschreiben und selbst zu präpariren. Auch ist er bis jetzo nur immer sehr unvollständig und oft unrichtig beschrieben worden. Es bietet dieser Muskel eine innere Fläche dar, welche eine Ebene nächst paralleler, vom unteren Theile des inneren Winkels des Thyroideus zum unteren hinteren Theile des Arytenoideus laufender Fibern, bildet. Der obere Rand dieser Fläche, deren Ebene mit der Achse der Luftröhre einen Winkel von 20 bis 25° bildet, ist mit dem Stimmbande verbunden. Die äussere Fläche neigt sich nach der inneren hin, so dass sie zwischen sich einen Winkel lassen, dessen Spitze abwärts gekehrt ist. Die Fibern, welche diese zweite Fläche bilden, erstrecken sich fächerförmig und gekrümmt von unten nach oben und von vorn nach hinten, und ihre oberen Extremitäten verlieren sich in dem Umfange der breiten Falte welche die schleimige Membran zwi-

*) Im Französ.: „*Le thyro-aryténoïdien forme à lui seul les parois inférieures et externes du ventricule.*“

schen der Epiglottis und dem Arytenoideus bildet. Zuweilen erstrecken sich die vordersten bis zur Basis der Epiglottis. Diese Fibern gehen demnach weit höher hinauf als die, welche die innere Fläche bilden, und erreichen beinah die ganze Ausdehnung der äusseren Wand des Ventrikels, ausgenommen vorn und oben, bis wohin sie, wegen der Krümmung des Fächers welchen sie bilden, nur selten reichen. Endlich befindet sich in dem Raume zwischen der Ebene der parallelen und inneren Fibern und der Ebene der schiefen und äusseren eine kleine elliptische Vertiefung, welche den Boden des Ventrikels bildet, wo die Fibern noch ungefähr parallel geordnet scheinen. Der Gebrauch dieses Muskels ist leicht zu begreifen: indem er sich zusammenzieht, giebt er dem Boden und der äusseren Wand des Ventrikels, so wie auch dem Rande der Mündung durch welche die Luft aus der Luftröhre strömt, die zu dem beabsichteten Tone erfoderliche Spannung. Durch die Enden der gekrümmten Fibern wirkt er auch auf die Falte der Schleimhaut, welche den oberen Theil des ausdehnbaren Theiles der Stimmröhre bildet. Seine Einwirkung auf diesen Theil wird unterstützt durch die eines kleinen Muskels, den man *thyro-arytenoideus superior* nennen sollte, weil er sich schräg von oben nach unten und von hinten nach vorn des äusseren und unteren Theiles des Arytenoideus zum oberen Theile des abgerundeten Winkels des Thyroideus erstreckt, woselbst er sich mittels sehr kurzer sehnigter Fibern anheftet. Es ist ein kleiner, konischer, muskulöser Bündel, dessen Grundfläche

hinten liegt. Er ist immer auf der einen Seite des Körpers stärker entwickelt, als auf der anderen. Mehrere der schrägen Fibern des Thyro-arytenoideus verlaufen sich in diesen kleinen Muskel und inseriren sich in denselben in beinah senkrechter Richtung. Offenbar ist dieser muskulöse Büschel bestimmt, die äussere Wand des Ventrikels gemeinschaftlich mit den schiefen Fibern des Thyro-arytenoideus zu spannen, welchem sie als Stützpunkt dienen. Nach dem Tode, wo diese zwei Muskeln mehr oder weniger erschlafft sind, legen die äusseren und inneren Wände der Ventrikeln sich gewöhnlich aneinander, und die Falten der schleimigen Membran sind abgespannt. Daher rührt es, dass, wenn man einen todten Kehlkopf ertönen machen will, die Ergebnisse so wandelbar sind: bald ist es ein ziemlich reiner Ton, wiewohl ohne entschiedene Ähnlichkeit mit der Menschenstimme; bald ein schnarrender ziemlich dumpfer Klang, bald ist er auch laut und stark. Sucht man die Ursache dieser Erscheinungen auf, so erkennt man, dass sie daher rühren, dass die mehr oder weniger an einander liegenden Wände der Ventrikeln, wenn die Luft sie zu trennen strebt, widereinander schlagen.

Die oberen Bänder haben keinen eigenen Muskel; sie bestehen aber aus ziemlich steifem Stoffe, und sind dicht genug, um fremder Hilfe nicht zu bedürfen. Obgleich ihr freier Rand abgerundet ist, so hindert doch diese Gestaltung nicht die Tonerzeugung, wie schon weiter oben angeführt worden.

Eine der bemerkenswerthesten Einrichtungen des menschlichen Stimmapparates ist, dass der Kehlkopf oben durch zwei Falten einer schleimigen Membran begrenzt ist, welche mitten in der, rund um sie ertönenden Luft, schweben, deren Bewegungsart sie nothwendig theilen. Offenbar haben diese Falten grossen Einfluss auf die Möglichkeit, den Ton zu moduliren und zu artikuliren, so wie auch auf das eigenthümliche Gepräge der Stimme; denn der untere Kehlkopf aller Vögel, deren Gesang manchfaltig ist, oder welche fähig sind sprechen zu lernen, zeigt eine sehr ähnliche Vorrichtung, indess bei Vögeln von beschränkterer Stimme sich nichts Ähnliches findet, selbst wenn ihr Kehlkopf mit eigenen Muskeln versehen ist. Diese freischwebenden, verschiedener Spannung fähigen Membranen müssen hauptsächlich dazu dienen, die Zahl der Luftschwingungen bald plötzlich, bald nach und nach zu verändern; sind sie gespannt, so nimmt dadurch ihre Höhe ab, und folglich müssen die Töne höher werden, schon darum, weil die die Luftsäule umgebenden Wände dadurch steifer werden, dann auch weil der ausdehnbare Theil der Wände alsdann weniger erweitert ist. Zu bemerken ist, dass, indem diese Wirkung erfolgt, die Mündung, durch welche die Luft aus der Stimmritze strömt, enger, und auch die äussere Wand der Ventrikeln steifer wird; denn all diese Wirkungen bringt derselbe Muskel hervor. — Das Abspannen dieser Falten muss grade die entgegengesetzten Erscheinungen, iene Erniedrung der Töne, hervorbringen.

Dieser Erklärung des Mechanismus des Singens zufolge, ist es klar, dass, wenn man die oberen Theile der Stimmröhre hinwegschneiden, ja sie sogar blos auf die Ventrikeln beschränken will, man dadurch die Anzahl der Töne, welche die Stimme zu durchlaufen vermag, nicht vermindern würde: nur schwächer würden die tieferen werden. Es erklärt sich hieraus, wie, bei solchem Wegschneiden an lebenden Thieren, dieselben doch fortwährend verschiedene Töne hervorzubringen vermogten. Da die, in den Ventrikeln enthaltene Luft, unabhängig von der in der Stimmröhre enthaltenen zu vibriren vermag, so ist es sehr wahrscheinlich, dass, selbst ohne dass diese Röhre sich irgend verändere, gewisse Töne allein durch die Ventrikeln erzeugt werden können, besonders solche, welche der Schmerz auspresst, und vielleicht auch diejenigen welche wir beim Falsettiren vernehmen. Es scheint, als müsse dies geschehen, so oft die ausdehnbaren Theile des Organes die, zu dem beabsichteten Tone erfoderliche Spannung nicht zu erreichen vermögen. Es ist dies um so wahrscheinlicher, da es Thiere giebt, deren Stimmorgan blos aus den Ventrikeln besteht, wie z. B. Frösche. Der Kehlkopf dieser Thiere gleicht ziemlich einer kleinen Pauke. Seine erhabene Wand ist knorpelig, nach oben gerichtet und von einer Mündung durchbohrt, welche willkürlich geöffnet werden kann; die untere Wand ist membranös und mit einer Mündung versehen, welche der oberen entspricht; die Luft strömt von unten durch beide Öffnungen und erschüttert

die in der Höhlung enthaltene Luft. Der Mechanismus ist derselbe wie die in den auf der Kupfertafel abgebildeten kleinen Gefäschen und wie in den menschlichen Ventrikeln. Dieser so einfache Apparat wäre übrigens wohl fähig, schöne Töne zu erzeugen, wenn das Thier, dem er angehört, ein künstlicheres Respirationssystem besässe.

Die Thatsachen auf welche wir vorstehend die Erklärung der Menschenstimme gebaut, dienen zugleich zur Erklärung der Stimme verschiedener Säugethiere, deren Organ dem menschlichen ähnelt. Was diejenigen angeht, welche, wie der Sapaju, (*les alouates,*) knöcherne, mit den Ventrikeln des Kehlkopfes in Verbindung stehende Taschen haben, so ist es, nach meinen vorderen Untersuchungen über Luftschwingungen, leicht erklärbar, wie die, in diesen Höhlen enthaltenen Luftmassen, so tiefe und zugleich so starke Töne angeben können. Wenn diese Taschen häutig sind, wie bei verschiedenen Affenarten, so ist es aus dem, was oben von membranösen Pfeifen beigebracht worden, erklärbar, dass Thiere mit solchen Organen sehr dumpfe und zugleich sehr tiefe Töne hervorzubringen vermögen. Diese Anwendungen seien übrigens hier blos angedeutet; sie würden eine eigene, ausführliche Behandlung erfodern, und es soll hier nur erwähnt werden, dass nach den vorstehend entwikkelten Grundsätzen, selbst die sonderbarsten Gestaltungen der Stimmorgane der verschiedenen Thierarten erklärbar werden.

F. Savart.

Alexander von Dusch's
Bearbeitung des
historischen Atlas von Le-Sage.

Auch in Beziehung auf die Tonkunst ist die Verpflanzung dieses in jeder Hinsicht höchst gemeinnützlichen Werkes, auf teutschen Boden eigens erwähnenswerth, und zwar darum, weil unser vaterländischer Bearbeiter die Vernachlässigung, vermöge welcher im französischen Originale, in der Darstellung der Kunstgeschichte, die Geschichte der Musik gänzlich übergangen, also eine Literär- und Kunstgeschichte ohne Erwähnung der Tonkunst (!) geliefert worden war, in seiner deutschen Ausgabe, IV. Tabelle, obschon bei der tabellarischen Form Einschaltungen äusserst schwierig sind, wenigstens so weit gut gemacht hat, dass er unter den grossen Männern des 18. Jahrhunderts auch die teutschen Genien der Musik aufgenommen hat, welche der Franzose einer Erwähnung nicht werth gefunden hatte!!

Je nachsichtiger wir einem Manne wie Le-Sage (Lascasas) es verzeihen, wenn sein, vornehmlich auf *grosse* weltgeschichtliche Ereignisse und Personen gerichteter und nur für dergleichen eigens geschärfter Blick, selbst da, wo er sich *ex professo* auf die Kunst und Kunstgeschichte richtet, doch nicht allein einzelne Kunstheroen, sondern sogar ganze Künste, übersieht und vielleicht gar ihren entschiedenen Einfluss auf die Gesammtcultur der Generation verkennt; um desto wärmer müssen wir es unserm Bearbeiter danken, dass er sein, auch im Fache der Kunst bewährtes Auge *) auf ihren welthistorischen Werth, und auf ihre grossen Genien gerichtet erhält. *Aab.*

*) Auch in unseren Blättern ist er bereits als Mitarbeiter aufgetreten. 1. Bd. S. 11. *Anm. d. Red.*

Weitere Nachrichten über die Echtheit des Mozartschen Requiem.

Mozarts wahren Verehrern

gewidmet von

Gottfried Weber.

Ich wüsste die, einem grossen Meister schuldige Ehrfurcht nicht schmählicher zu verletzen, als wenn ich mich vor sein Werk hinstellen und in Entzücken vergehen wollte über die demselben von einem Restaurator angehängten Flecken, grade so wie über die Geniefunken des Meisters.

Der Breslauer Kalkbrenner (Arbeiter in einer Kalkbrennerei) wird vom enthusiastischen Bürgermeister für den Londoner Kalkbrenner gehalten und forcirt, seine Künste am Pianoforte zu zeigen. Er tappt und schnurrt denn auch tüchtig darauf herum und der entzückte Bürgermeister hört darin die genialsten Ergüsse, obgleich er meint, von einem andern Klavierspieler, als dem grossen Kalkbrenner, würde man Dergleichen verwirrt und übelklingend finden. — Hand auf's Herz: tritt nicht bei . . . . . dieselbe Art der Schätzung ein?

A. B. Marx.

Ich habe, in meinem früheren Aufsatze über diesen Gegenstand, Jeden, der über die Sache nähere Auskunft zu geben vermöge, aufgefodert und gebeten, dieselbe mir, oder auf andere Weise dem Publicum, mitzutheilen. Es sind daraufhin ziemlich viele, ziemlich befriedigende, nähere Nachrichten und bald theilweise, bald völlige Bestätigungen, mitunter auch noch viel weiter gehende Behauptungen, theils an die Redaction der *Cäcilia*, theils an mich eingelaufen, theils auch sonst öffentlich bekannt gemacht worden, welche ich nunmehr dem Publicum hiermit vorzulegen und resp. zusammenzustellen mir zur Pflicht mache.

Es tritt indessen hier, wunderlich genug, das Besondere ein, dass es Noth thut, vor solcher Zusammenstellung der Resultate, erst noch einmal zu erinnern, um was es sich denn eigent-

lich handelt! denn unter den öffentlich erschienenen Artikeln über diesen Gegenstand sind mehre, welche den Gesichtspunct so über alle Masen verrücken, dass man, ihnen zu folge, drauf schwören sollte, es handle sich hier um etwas ganz Anderes, als wirklich der Fall ist. Namentlich sollte man, wenn man manche jener Aufsätze liest, darauf schwören, es handle sich von einer Herabwürdigung der Mozartschen Muse, und wohl gar von einer Ehrenrettung des Göttlichen!! — — oder davon, das Requiem als ein im Allgemeinen niedrig stehendes Werk aus der Reihe der Kunstwerke auszustossen und es der Bewunderung der Welt im Ganzen zu entziehen. *)

*) Es ist noch nicht eben gar lange her, dass man über die Unechtheit der homerischen Iliade und Odyssee ziemlich im Reinen ist, nämlich darüber, dass dieselben keineswegs zwei von einem Homer als zwei Heldengedichte ausgestellte Dichterwerke, sondern ziemlich planlos zusammengefügte Aggregate von Dichtungen mehrer Dichter, muthmaslich sogar von Homeriden verschiedener Zeitepochen seien, wovon man die Beweise darin gefunden hat, dass z. B. die Odyssee grade so gut mit dem fünften Buche anfangen könnte als mit dem ersten, dass die Götterversammlung des fünften eine unveränderte und daher überflüssige Wiederholung derjenigen ist, mit welcher schon das erste Buch beginnt, dass die Erzählung so rücksichtlos ist, dass sie von dem, was im ersten Buche geschehen, durchaus Nichts weiss, und die abgemachte Sache noch einmal von Vorn als eine neue vornimmt, u. s. w. (vgl. z. B. W. Müllers homerische Vorschule.) — Ist es aber, seit man dieses Alles weiss und glaubt, auch nur irgend Jemanden eingefallen, im Übrigen den hohen poetischen Werth der Iliade im Ganzen zu verkennen? ist es Jemanden eingefallen, denenjenigen, welche die Ansicht von der Unechtheit und Unganzheit des Heldengedichtes als solchen zuerst ausgesprochen, den Vorwurf zu machen, sie gedächten die Iliade als ein im Allgemeinen niedrig stehendes Werk aus der Reihe der Kunstwerke auszustossen, und es der Bewunderung der Welt zu entziehen? — oder durfte es ihnen, als sie jene Ansicht auszusprechen wagten, wohl vernünftigerweise einfallen, ihre Leser erst zu versichern, dass sie diese Absicht nicht hätten, dass, und wie hoch sie vielmehr die Iliade verehrten u. s. w. — Weiterhin hierüber ein Mehres. *GW.*

Darum sei es erlaubt, hier vor Allem die Momente meines früheren Aufsatzes noch einmal mit zwei Worten zu wiederholen.

Ich habe in demselben erinnert, dass das Mozartsche Requiem uns schon gleich ursprünglich, bei seinem Erscheinen im Jahr 1800, gar nicht für ein Werk Mozarts gegeben worden, sondern als ein, aus von ihm hinterlassenen unvollendeten Manuscripten, von Süssmayer verfertigtes, und dass seit diesem Vierteljahrhundert nicht behauptet worden ist, dass dasjenige Requiem welches, und so wie es uns vorliegt, ein Werk Mozarts sei, dass es vielmehr jederzeit als unwidersprochene historische Wahrheit gegolten hat, dass, von den fünf Abtheilungen des Werkes, nur die erste grösstentheils, die zweite und dritte Abtheilung aber nur zum Theil, von Mozart niedergeschrieben hinterlassen, und alles Uebrige von Süssmayer hinzugethan worden. (So steht es zu lesen in der Cäcilia 3. Bd. [Heft 11,] S. 205—216).

Ich habe, neben solcher Erwähnung dieser historischen Thatsache, auch meine Meinung dahin geäussert, dass, den vorliegenden, von Gerber und in der Leipziger allgem. mus. Ztg. bekannt gemachten und von Rochlitz aufs feierlichste verbürgten Quellen nach, auch ich die erwähnte Thatsache im Ganzen wohl für unzweifelig wahr halte, jedoch nicht in ihrem ganzen Umfange, in-

dem so vieles unendlich Grosse, was auch aus den angeblich ganz und allein von Süssmayer herrührenden Stücken hervorstralt, mir die Ueberzeugung abgewinne, dass Süssmayer wohl auch zu diesen Stücken wenigstens einige Fragmente Mozartscher Entwürfe vorgefunden haben möge. (So ist es zu lesen in der Cäcilia, a. angef. O. S. 225—226.) u. 21

Als Belege zu diesem auch meinerseitigen theilweisen Glauben an die allgemein geglaubte Thatsache im Allgemeinen, aber auch zu meinem Glauben, dass von dem Requiem doch wohl noch Mehres echt sein möge, als uns bisher gesagt worden war, habe ich aus dem Werke selbst mehre *einzelne* Stellen angeführt, theils solche, welche mir Mozarts nicht würdig — theils auch wieder solche welche mir viel zu herrlich zu sein scheinen, als dass ich glauben könnte, dass so Etwas ganz in Süssmayers Garten gewachsen sein könne. (Cäcilia, S. 216—225, 225—226.)

Ich habe endlich erwähnt, wie unendlich bedauerswerth es ist, dass wir jedenfalls an dem, von Mozart nur angefangenen, dann aber von Süssmayer fertig gemachten Requiem, nur einen Torso mit unecht angesetztem Kopf und Extremitäten besitzen, und zwar in gedruckten Ausgaben, in welchen nicht angegeben ist, was von Jenem, was von diesem sei, und dass es jedenfalls unendlich wünschenswerth wäre, dass, neben

der also restaurirten Statue, wenigstens auch der Torso rein und unrestaurirt aufgestellt, d. h. das Mozartsche Manuscript ohne die Süssmayerschen Zuthaten, aufs getreueste abgedruckt, womöglich sogar facsimilisirt, der Welt vorgelegt werden möge; (S. 227 — 229;). wobei ich übrigens nachwies, dass, wenn man anders die von Süssmayer, Rochlitz und Gerber uns mitgetheilten Nachrichten sämmtlich für wahr halten will, man dadurch wenigstens auf die Vermuthung geleitet wird, dass in der That ein von Mozart selbst „fertig" componirtes Requiem existirt haben könne, und dieses rechte und echte Mozartsche Requiem vielleicht noch jetzt irgendwo verborgen liege. (Cäcilia, S. 211 — 215.)

Das ist es, wovon die Rede war und noch ist, und worüber die, seit meiner früheren Bekanntmachung (Aug. 1825,) mir eingelaufenen und sonst vorgekommenen Aufschlüsse, Notizen, Belege und sonstige Spuren, der Kunstwelt vorzulegen, der Zweck des gegenwärtigen Aufsatzes ist.

Ich habe, ungefähr gleichzeitig mit dem Erscheinen meines früheren Aufsatzes, und zum Theil auch später, mich auch schriftlich an alle diejenigen Personen gewendet, von welchen ich glauben, zum Theil auch nur entfernt muthmasen konnte, dass sie Kunde von der Sache haben könnten, mit der Bitte, dasjenige was ihnen bekannt sei, mir,

oder der Redaction der *Cäcilia*, oder auf sonstige Weise, bekannt zu machen.

Es haben nun, theils jener erste Aufsatz von mir in der *Cäcilia*, theils meine erwähnten brieflichen Bitten, folgende näheren Notizen ans Tageslicht gefördert.

Es hat, Erstens, die von Mozart hinterlassene Wittwe, jetzt verehelichte Frau Staatsrath Nyssen, veranlasst durch jenen meinen Aufsatz, den Herrn Hofrath André in Offenbach durch Brief d. d. 1. Jan. 1826 aufgefodert, die erhobene Frage von der Echtheit des Requiem zu schlichten, indem er dieses zu thun, durch die Bekanntmachung der, (bisher als Geheimnis in seinen Händen befindlichen,) Nachweisungen, ja vermöge. Derselbe hat, dieser Aufforderung zu entsprechen, denn auch bereits in der *Cäcilia* angekündigt *), dass er zur nächsten Herbstmesse die befraglichen Nachweisungen bekannt zu machen gedenke, aus welchen der Beweis hervorgehen werde, Wieviel von dem befraglichen Werke von Mozart, Wieviel von Süssmayer herrühre, und dass dasjenige, was von diesem Requiem Mozarten selbst angehört, eine schon vor dem Jahr 1784 angefangene, aber liegengelassene Composition ist.

Ich habe seitdem Gelegenheit gehabt, die in Herrn André's Händen befindlichen, und nament-

*) Die Anzeige ist im Intelligenzblatt Nr. 16 nochmal angefügt.

lich auch mehre, bisher gänzlich geheim gehalten gewesene Briefe der Frau Wittwe, und sonstige Schriften etc. einzusehen; da ich jedoch nicht autorisirt bin, das Ergebnis derselben im Voraus bekannt zu machen, so muss ich mich darauf beschränken, blos im Allgemeinen zu erwähnen, dass die von Herrn André versprochenen Zusammenstellungen und Belege sehr merkwürdig sein werden.

Wenn wir, durch die vorerwähnte Behauptung des Herrn André, und durch dessen weiterhin abgedruckt werdenden Brief Nr. II., die Wahrheit von der theilweisen Unechtheit des Requiem in einem noch weiter gehenden Sinne bestättigt finden, als ich sie bisher zu glauben vermogt hatte, so ist es höchst merkwürdig, und schlägt vollends allen und jeden Zweifel nieder, diese Unechtheit auch noch von einem andern Augenzeugen, einem noch lebenden Freunde und Bekannten Mozarts, von dem, auch in der André'schen Anzeige als Bürge genannten Abbe M. Stadler, aufs lebhafteste und unter den ernsthaftesten Betheurungen, ausführlich und speciell bezeugt und bekräftigt zu sehen, in einer über die Frage von der Echtheit des Mozart'schen Requiem eigens herausgegebenen Broschüre. (Wien bei Tendler und v. Manstein.)

Was zuerst die Glaubwürdigkeit dieses ehrwürdigen Greises betrifft, so weis ich dafür nichts Besseres zu sagen, als was er selbst, Seite 10 u. 11 seiner Schrift, von sich sagt: „Ich freue

„mich, und danke Gott, dass er mich so lange „leben liess, um als achtundsiebenzigjähriger Greiss „noch vor meinem nahen Ende der Wahrheit „Zeugniss geben zu können“. —

„Nun also: was sagt uns dieser Mann? Fürs Erste versichert er uns, es habe seine volle Richtigkeit, was Süssmayer in seinem Briefe an die Br. u. Härtelsche Verlaghandlung geschrieben. — Da durch diese Versicherung des Herrn Stadler der, bei Gelegenheit des Erscheinens des Requiem in der B. und Härtelschen Handlung, in der B. und Härtelschen musikal. Zeitung bekannt gemachte, erwähnte Süssmayersche Brief, die bisherige Haupturkunde der grossentheiligen Unechtheit, nunmehr erst recht volle Glaubwürdigkeit erhält, so möge jener Brief hier, zur bequemeren Ansicht, noch einmal buchstäblich abgedruckt werden, so weit die Verlaghandlung ihn hat bekannt werden lassen.

Wien 8. Sept. 1800.

„Mozarts Komposition ist so einzig, und ich getraue mir „zu behaupten, für den grössten Theil der lebenden Ton„setzer so unerreichbar, dass jeder Nachahmer, besonders „mit untergeschobener Arbeit, noch schlimmer wegkommen „würde, als jener Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmück„te. Dass die Endigung des *Requiem*, welches unsern Brief„wechsel veranlasste, mir anvertrauet wurde, kam auf fol„gende Weise. Die Wittwe Mozart konnte wohl voraus„sehen, die hinterlassenen Werke ihres Mannes würden ge„sucht werden; der Tod überraschte ihn, während er an „diesem Requiem arbeitete. Die Endigung dieses Werks „wurde also mehrern Meistern übertragen; einige davon „konnten wegen Geschäfte sich dieser Arbeit nicht unter„ziehen, andere aber wollten ihr Talent nicht mit dem „Talente M.s kompromittiren. Endlich kam dieses Ge-

„schäfte an mich, weil man wusste, dass ich noch bey „Lebzeiten M.s die schon in Musik gesetzten Stücke öf„ters mit ihm durchgespielt und gesungen, dass er sich „mit mir über die Ausarbeitung dieses Werkes sehr oft „besprochen, und mir den Gang und die Gründe seiner „Instrumentirung mitgetheilt hatte. Ich kann nur wün„schen, dass es mir geglückt haben möge, wenigstens so „gearbeitet zu haben, dass Kenner noch hin und wie„der einige Spuren seiner unvergesslichen Lehren da„rin finden können. Zu dem *Requiem* sammt *Kyrie* — „*Dies irae* — *Domine Jesu Christe* — hat M. die 4 Sing„stimmen und den Grundbass sammt der Bezifferung „ganz vollendet; zu der Instrumentirung aber nur bis „und wieder das *Motivum* angezeigt. Im *Dies irae* war „sein letzter Vers — *qua resurget ex favilla*, und seine „Arbeit war die nämliche, wie in den ersten Stücken, „Von dem Verse an — *judicandus homo reus* etc., ist „das *Dies irae*, das *Sanctus*, *Benedictus* — und *Agnus Dei* „ganz neu von mir verfertiget; nur habe ich mir er„laubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, „die Fuge des *Kyrie* bey dem Verse — *cum Sanctis* etc. „zu wiederholen."

Ich hatte, bei dem schon im 11. Hefte der *Cäcilia* befindlichen Abdrucke dieses Briefes, folgende Anmerkung gemacht:

Diese Angabe der Numern zu welchen sich Mozart'sche Mspte. vorgefunden, ist nicht ganz und gar deutlich und genau bestimmt, namentlich ob hier unter dem *Dies irae* der ganze zweite Haupttheil, oder nur der erste Satz desselben verstanden werde, und eben so ob unter dem *Domine* auch das *Hostias*.

Bei genauer Zusammenstellung findet man jedoch, dass der Sinn des Briefes eigentlich dahin geht: die Mozartschen Entwürfe der Singstimmen haben enthalten I.) vom ersten Haupttheile, dem „*Requiem*", das *Requiem* und das *Kyrie*, also den ganzen ersten Haupttheil; II) vom zweiten Haupttheile, dem „*Dies irae*", den ersten Satz *Dies irae* (in der Partitur Nr. 2), das *Tuba mirum*, (Nr. 3) das *Rex*, (Nr. 4), das *Recordare*, (Nr. 5), das

„aufs genauste, ohne eine Note von den seinigen hinzu„zusetzen, componirte selbst das *Sanctus*, *Benedictus* und „*Agnus Dei*. Auf diese Weise war das Werk vollendet. „Von dieser Partitur wurden sogleich zwey Copien ver„anstaltet. Die Handschrift Süssmayrs wurde dem Bestel„ler eingehändigt. Eine Copie wurde an die Musikhand„lung in Leipzig zum Drucke ügergeben, die zweyte hier „behalten und ausgeschrieben; worauf bald zum Besten „der Witwe dieses herrliche Werk in dem Jahnischen „Saale zum ersten Mahle aufgeführt wurde. —

„Gleichwie ich von der Existenz der Urschrift Mozart's „im Betreff des *Lacrymosa* und *Domine* vollkommen „überzeugt bin, eben so könnte ich bestimmt den Nah„men des Bestellers hieher setzen. Allein, da derselbe „unbekannt bleiben wollte, so kann ich mir diess nicht „öffentlich erlauben. Ich finde es auch gar nicht noth„wendig. Das Factum ist einmahl richtig. Genug, dass „wir seiner Freygebigkeit das Meisterwerk zu verdanken „haben. Nur so viel darf ich hier noch bemerken, dass „eben dieser Unbekannte unter einem erfuhr, dass nicht „das ganze Werk von Mozart, der während seiner Ar„beit starb, herrühre, und sich daher weiters hierüber „erkundigte. Er überschickte nähmlich die ihm einge„händigte Partitur von Süssmayrs Handschrift seinem „Sachwalter, einem sehr berühmten Advocaten in „Wien, *) um nähere Auskunft darüber einzuhohlen. Die „Witwe wurde befragt, allein sie ersuchte mich und „Herr v. Nyssen, die am meisten von der Sache unter„richtet waren, bey dem Herrn Advocaten zu erschei„nen. Wir thaten es bereitwillig. Die Partitur wurde „uns vorgelegt. Ich zeigte an, welche Sätze den Mozart, „und welche den Süssmayr zum Verfasser hatten. Der „Herr Advocat schrieb alles auf, was ihm gesagt wurde.

---

*) Dr. *Sortschen*, damal unter den Tuchlauben wohnhaft, soll, wie ich anderswoher weiss, dieser Advocat gewesen sein. *GW.*

„Die Sache war abgethan, das Exemplar zurückgeschickt, „und der Unbekannte zufrieden gestellt. Inzwischen er„hielt auch die Witwe die Copie, aus welcher in Leipzig „das Requiem abgedruckt worden, zurück; ich erhielt „sie von ihr zum Geschenk, und fand einige, doch sehr „wenige Schreibfehler des Copisten mit rother Dinte an„gemerkt, die vor dem Drucke verbessert wurden. —"

Stärkere, bestimmtere und glaubwürdiger betheuerte und belegte Zeugnisse für die theilweise, ja grossentheilige Unechtheit des befraglichen Werkes wird wohl Niemand verlangen können.

Es ist aber bemerkenswerth mit diesen Betheuerungen der glaubwürdigsten Personen, auch noch Thatumstände zusammentreffen und daraus sogar andere Beweise dafür hervorgehen zu sehen, dass selbst Dasjenige, was an dem Requiem von Mozarts Arbeit ist, von ihm selbst wohl nie bestimmt war, als eine Composition von ihm zu gelten.

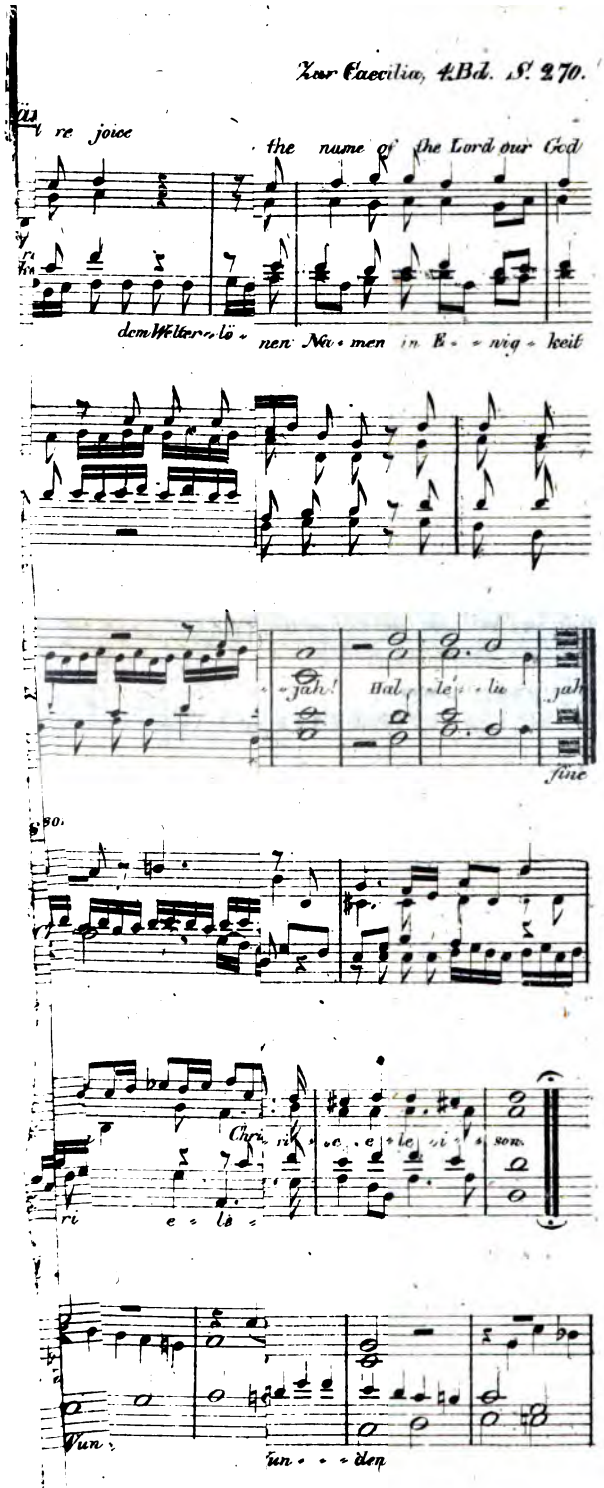
Es gehört hierher zuerst der, auch von Herrn Stadler (Seite 17 seiner Schrift) zur Sprache gebrachte Umstand, von der Erborgung, deren Mozart sich soll schuldig gemacht haben, durch Entlehnung eines Thema's von Händel. Betrachten wir zuerst das fugirte Tonstück: „*Hallelujah! „We will rejoice!*" aus Händels Oratorium *Joseph*, in Vergleichung gegen die Kyriefuge des Requiem. Auf dem beiliegenden Notenblatte sind beide als Fig. 1 u. 2 neben einandergestellt.

Man mögte sich hier wohl wenigstens wundern, dass Mozart so Etwas thun mogte. Nicht allein das Thema selbst ist sichtlich geborgt, nicht

ist, was wohl eher glaublich wäre, das geborgte Thema mit einem anderen, selbsterfundenen, eigenthümlichen Gegenthema verarbeitet: sondern es ist sogar auch das Gegenthema mitabgeborgt, und also nicht nur eine Figur, sondern auch die Zusammengruppirung derselben mit einer zweiten und diese zweite selbst, sind aus einem fremden Gemälde geborgt; und will man ja noch einigen Werth in die Verschiedenheit setzen, dass das Original in *D*-dur, die Nachbildung aber in *d*-moll steht, so wird uns auch diese Entschuldigung sogleich wieder abgeschnitten durch Fig. 3, woselbst ebendieses Thema, auch in Moll gleichfalls von Händel aufgestellt zu sehen ist; nicht zu gedenken, dass es auch in der Kyriefuge mehrmal in Dur wie im Halleluja Fig. 2*c*, vorkommt, und zwar auch hier wieder in ganz ähnlicher Zusammenstellung mit demselben Gegenthema wie bei Händel, nur etwas weniger eng geführt.

Unser Befremden muss steigen, wenn wir ausserdem auch bemerken, dass es doch ein ganz eigenes Experiment war, ein „Hallelujah! „*We will rejoice*“, zum *Kyrie* einer Seelenmesse zu verarbeiten.

Unser Befremden muss aber noch mehr steigen, wenn wir finden, dass nicht diese Fuge allein, sondern auch gleich die Introduction des ganzen Werkes, eben so sichtlich und unverkennbar wieder aus einem anderen Werke desselben Meisters, aus Händels *Anthem for the Funeral of Queen Caroline*, hergenommen ist, nur aus *g*-moll ins *d*-moll transponirt, und in grösseren Notenge-


re joice
the name of the Lord our God
dem Welter-lö-nen Na-men in E-nig-keit
-jah! Hal-le-lu-jah
fine
Chri-ri-e-le-i-son.
ri e-le-
Vun-
Vun-den

stalten geschrieben, an sich aber Eines wie das Andere lautend; vergl. Fig. 4 gegen 5.

Es würde, dünkt mich, doch ein starker Magen dazu gehören, oder vielmehr ein wenig starker Glaube an Mozart, um es sehr wahrscheinlich zu finden, Mozart könne so haben borgen wollen; und gewiss wird jeder wahre Verehrer des Unsterblichen in Herrn Stadlers Schriftchen gerne die Bestätigung lesen, dass diese Bearbeitungen Händelscher Themate, eigentlich frühere Studien gewesen, durch welche Mozart seinen, sonst wahrlich keiner Entlehnung bedürftigen, und am wenigsten einer solchen Entlehnung fähigen Genius, zum Theil wohl gar nur technisch, heranzubilden und zu stärken liebte, welches denn auch mit seiner bekannten Denkensart und seiner Verehrung Händels ganz übereinstimmt, wie uns auch dieses eben wieder der mehrerwähnte Herr Stadler bezeugt, indem er berichtet, wie er den ganzen musikalischen Nachlass Mozarts durchgangen habe, und dann (S. 10) folgendermasen fortfährt:

„Ich fand, wie fleissig Mozart in seiner Jugend war, „wie er nicht nur seine eigenen originalen Ideen, sondern „auch von andern Meistern, die ihn besonders anreizten, „zu Papier brachte, um späterhin sie auf seine eigene „Art auszuführen, und wie man sagt, *in succum et sanguinem* zu verwandeln. Ich fand, wie er unausgesetzt „den grossen Händel studirte, und ihn zu seinem Muster „in ernsthaften Singsachen wählte."

Ist dem aber also, wie der Augenschein und Herr Stadler es uns verbürgen, so werden wir

Mozarten wohl auch nicht zutrauen, er habe solche Studien als seine Composition betrachtet wissen wollen, und dieselben seien Stücke eines Requiem, welches er der Welt oder dem freigebigen Besteller, wie Hr. Stadler ihn nennt, als ein Requiem seiner Composition habe schenken wollen, und überhaupt, wir werden nicht mehr gerne glauben mögen, dass diese Arbeiten ein Requiem seiner Composition werden sollten, — oder gar, dass diese Stücke ein Requiem von Mozart seien.

Wenigstens scheint es mir, dass diejenigen, welche Mozarten so Etwas gerne zutrauen mögen, durch solchen Glauben ohne Vergleich weniger Achtung für Ihn beweisen, als ich, der ihn für unfähig hält, dergleichen zu thun: und wenn Herr Stadler Mozarten solches Borgen und Compiliren eines Requiem aus Nachbildungen Händels zutraut, und es blos dadurch beschönigen und entschuldigen will, dass er es ein bloses Benutzen und sich Aneignen u. dgl. nennt, so muss ich sagen, dass ich, statt Mozarten also zu entschuldigen, ihm denn doch lieber das Entschuldigungsbedürftige nicht zutrauen mag.

Wie viel natürlicher und der Ehrfurcht die wir unserm Mozart schuldig sind angemessener erklärt sich vielmehr die ganze Entstehungsgeschichte nach den nunmehr bekannt gewordenen factischen Umständen. Wir wissen von Hrn. Stadler, wie fleissig sich Mozart „in seiner Jugend“ Studien nach Händelschen Originalen auszuarbeiten pflegte. Auch die Idee, nach einem Händelschen

Halleluja ein *Kyrie* zu bilden, war ohne Zweifel eine von jenen jugendlichen Studien, deren sich nach Mozarts Tode, nach Hrn. Stadlers Zeugnis, noch mehre, und das freilich von Mozarts unbezweifelt eigener Handschrift, vorfanden.

Ob nun die mysteriöse Geschichte, von der Bestellung eines Requiem durch einen Unbekannten, sich ganz so verhalte wie sie der Welt erzählt worden, oder nicht, — ja, ob überhaupt Mozart in der letzten Zeit seines Lebens die Absicht gehabt, ein Requiem zu schreiben, oder nicht, — ob er eines zu schreiben wirklich angefangen — ob diejenigen Mozartschen Manuscriptblätter, aus welchen Süssmayer uns ein Requiem gebildet, unter Mozarts alten zurückgelegten Papieren gefunden worden, oder ob sie während seiner letzten Krankheit auf seinem Schreibtische oder auf seinem Bette gesehen wurden, ob er sie vielleicht auch gar wieder durchgespielt und mit Süssmayer durchgesungen — das alles kann ganz und gar dahingestellt bleiben. Es verhalte sich damit wie es nur immer will, so frage ich, ob aus all diesem auch nur irgend ein Beweis dafür hervorgeht, dass diese Blätter als eine Mozartsche eigentliche Composition da gelegen, dass Mozart dieselben der Welt als ein Requiem seiner Composition habe geben wollen. Mag auch, entweder die mysteriöse Bestellung, oder mögen eigene Todesgedanken, den Sterbenden veranlasst haben, jene jugendlichen Blätter wieder hervorzusuchen — mag er sogar vielleicht die Absicht gehabt haben, durch das Wiederdurchgehen derselben sich zum

Schaffen eines eigenen Requiem zu erwärmen' — so folgt doch eben daraus wohl nicht, dass diese, als Anregungsmittel zur Hand genommenen früheren Arbeiten dasjenige waren, was Mozart jetzt erzeugen wollte und zu erzeugen angefangen hatte.

Überhaupt mit welchem Rechte erlaubt man sich denn, ein Manuscript, welches ein Autor noch nicht fertig gemacht, noch weniger aber dasselbe als sein Werk aus seiner Schreibstube heraus gegeben und so für sein Werk anerkannt hat, mit welchem Rechte, frage ich, erlaubt man sich, dasselbe mit Bestimmtheit als ein Werk von ihm anzusehen? Wer vermag zu wissen, was ein Meister an dem noch in seinem Schreibpulte verwahrten Manuscripte erst noch anders zu machen, auszustreichen oder hinzuzufügen, diese oder jene Tinte da oder dort anzubringen und dadurch dem Ganzen erst die rechte Haltung und Bedeutung zu geben gedenkt, was alles sich seinem Manuscripte nicht nothwendig ansehen lässt, weil er es, als sich für ihn von selbst verstehend, nicht darinn notirt hat, und es nur erst noch im Kopfe herumträgt, um es erst morgen auszuführen, und zwar doch wohl selbst auszuführen oder doch wenigstens, so weit es etwa blos technisch oder mechanisch ist, von einem Gehilfen unter seinen Augen und seiner unmittelbaren Aufsicht und Leitung ausführen zu lassen, nicht aber um das theuere Geschäft, die letzte Hand an das Kunstwerk zu legen, einem solchen Gehilfen zu überlassen, oder gar ganze noch gar nicht gemachte, vielleicht noch nicht einmal gedachte und entworfene Hauptthei-

le des Werkes von diesem Gehilfen anfertigen zu lassen! — Ich frage jeden lebenden Autor, ob er sich wohl sehr dafür bedanken würde, wenn ihm Jemand ein halbfertiges, (vielleicht gar nicht einmal zur Herausgabe bestimmtes) Manuscript, — oder gar frühere Studien, von seinem Schreibtische wegnehmen, und ihm als ein Werk von ihm aufbürden wollte, oder wenn etwa, nach seinem Tode, einer seiner Schüler das an seinen hinterlassenen Schriftblättern Fehlende ansetzen, das Werk mit schülerhafter, vielleicht plumper Hand tingiren und diese Arbeit nun ein Werk des Meisters nennen wollte, behauptend: er wisse recht gut, wie der verklärte Meister es auszuführen, wie derselbe dieses und jenes nur erst entworfene oder halb niedergeschriebene Stück zu beendigen gedacht, wie er dieses und jenes noch gar nicht gemachte gemacht haben würde, welche Haltung er dem Ganzen zu geben, welche Tinte hier und dort anzubringen die Absicht gehabt, — das alles wisse er, der Schüler, recht gut, und habe es alles so gut gemacht wie der Meister selbst es gemacht haben würde; und wenn jemal Einer sich unterstehen wolle, dieses also von ihm dem Schüler fertig gemachte Werk nicht für das vortrefflichste, vollendetste und allerhöchste Werk des Meisters zu erklären, — wenn auch jemal Einer eine einzelne Stelle daran tadeln und in denselben die Verirrung des Schülers zu ahnen wagen sollte, der sei ein Frevler gegen — den Meister!! Ich frage, ob eine solche Behauptung nicht ins Tollhaus gehören würde, und ob nicht der Meister

selbst, könnte er aus dem Grabe herauf sprechen, der Erste sein würde, dem Publicum zu erklären, dieses nicht von ihm, sondern von einem schwachen Gehilfen ohne sein Vorwissen fertig gemachte Werk, „sei sein unvollkommenstes, ja kaum ein Werk von ihm zu nennen“. Ich frage, wer wohl ein grösseres Interesse haben könnte, dieses recht laut zu sagen, als grade Er selbst, — oder, — wenn Er nicht mehr ist, seine wahren Verehrer und Anhänger.

Und wer wird vollends mehr als grade diese, wenn sie den Verstorbenen wahrhaft verehren, sich vollends gegen die Meinung auflehnen müssen, der Verewigte habe Lust gehabt, ein Werk aus Ideen anderer Autoren zu compiliren?

Man wird aus eben diesem Gesichtspuncte es nun wohl begreiflich finden, dass ich mich nicht so leicht als mancher Andere, entschliessen kann, Mozarten zuzutrauen, dass er uns Studien, aus Händelschen Ideen zusammengesetzt, für ein Requiem von Mozart geben wollte! *)

*) Noch ein anderer Umstand, den ich übrigens nicht als grade entscheidend in Anschlag bringen will, verdient wenigstens nebenbei miterwähnt zu werden. Es ist bekannt, dass Mozart vom 9. Febr. des Jahres 1784 anfieng, ein Tagebuch zu halten, in welches er Alles, was er jeden Tag componirte, jedesmal aufs genaueste eintrug. Dieses Tagebuch ist schon seit vielen Jahren bei J. André in Offenbach gestochen, und Mozarts eigenhändiges Original, (ein unscheinbares Hausbüchlein, bestehend aus einigen in Quartformat zusammengelegten Bogen Schreibpapier, in Pappband mit geblümter Decke gebunden,) bei Hrn. Hofrathe André in Offenbach zu sehen. Wie äus-

Wenn durch alles Bisherige die erste Hälfte meines, im früheren Aufsatze geäusserten Glau-

---

serst genau, sorgfältig, vollständig und wie bis auf's Kleinste und Geringfügigste, Mozart Alles was er schrieb in dieses Buch einzutragen pflegte, kann man daraus entnehmen, dass er sogar einzelne Walzer, Stückchen für Spieluhren u. dgl. einzuschreiben nicht versäumte. Denn so findet man z. B. unter Anderem, auf S. 32, folgende Aufzeichnung:

„1788 14ten Jänner, *Contredanse*, das Donnerwet-
„ter, 2 Vlini, 2 Oboi, 2 Corni, 1 Flautino, 1
„Trommel, e Basso."

und nun sorgfältig auch noch das Thema dieser *Contredanse* auf zwei Notenzeilen beigeschrieben. Auf ebenderselben Blattseite sind, mit gleicher Sorgfalt und Ausführlichkeit, unter Nr. 74 noch eine *Contredanse*, und unter Nr. 75 sechs Walzer aufgezeichnet, auf den folgenden Blättern eben so, Nr. 99: zwei Contretänze, Nr. 100: sechs Walzer, Nr. 101: zwölf Minuette, Nr. 104: sechs Walzer, Nr. 106: eine kleine Gique f. Clavier, Nr. 116: zwölf Minuette, Nr. 117: zwölf Walzer, Nr. 122: ein Stück für ein Orgelwerk in eine Uhr, Nr. 125: sechs Minuette für die Redoute, Nr. 126, 127, 128, 129, 130: verschiedene Tänze, Nr. 131: ein Orgelstück für eine Uhr, Nr. 132: ein Contretanz, Nr. 137: Andante für eine kleine Walzenorgel, u. dgl. m.

Mozart pflegte übrigens in dieses Tagebuch nicht jedes Werk erst nach der Vollendung, sondern sogar auch noch unfertige Stücke, schon einzutragen, auch wenn er sie nur erst halb niedergeschrieben hatte. Als Belege hiervon finden sich in Herrn André's Sammlung der Mozartschen Originalmanuscripte mehre noch ganz unfertige, nur halb aufgeschriebene, welche im Tagebuche unter einem bestimmten Datum als heute componirt aufgezeichnet sind (wahrscheinlich unter dem Datum, wo Mozart sie in sich ausgearbeitet, ein Stück Weges niedergeschrieben, und das Niederschreiben des Übrigen — als Nebensache — etwa auf morgen verschoben hatte.) Das Nähere hiervon wird ohne Zweifel Herr André in seiner angekündeten Bekanntmachung auseinandersetzen.

Dieses also geführte Tagebuch enthält, als Nr. 142, unterm Datum 5. Sept. 1791, die Notiz von der er-

bens an die allgemein bekannte theilweise Unechtheit des befraglichen Requiem nicht allein aufs unzweifelhafteste bestätigt, sondern auch noch bei Weitem überboten ist, indem uns nunmehr durch Herrn André versichert, und

---

sten Aufführung der *Clemenza di Tito* in Prag, dann unterm 28. nämlichen Monates, Nr. 143 u. 144, den Priestermarsch aus *F* dur zur Zauberflöte, und ein Clarinettconcert aus *A*, endlich als letzte Numer 145, unterm 15. Novemb., eine kleine Freimaurer-Cantate aus *C*. — Am 5. des folgenden Monates December starb Mozart.

Vom Requiem aber findet sich im ganzen Tagebuche keine Sylbe, welches wenigstens in dem Anbetrachte nicht unerheblich ist, dass Mozart, wie vorerwähnt, sonst doch nicht nur die geringfügigsten, sondern auch selbst noch gar nicht fertig existirende Compositionen, sogleich einzutragen pflegte und, wie man sieht, bis wenige Tage vor seinem Tode, einzutragen fortgefahren hat, also muthmaslich wenigstens den angeblich fertigen, ersten Haupttheil des Werkes, *Requiem* und *Kyrie*, würde eingetragen haben, wenn er diese Arbeiten als eine Composition von sich betrachtet und damal componirt hätte; indess im Gegentheil die Nichtaufzeichnung vielmehr dafür zu bürgen scheint, dass, wie denn auch Herr André behauptet, die im Mozartschen Nachlasse vorgefundenen Notenblätter nur als frühere Studien dalagen, und zwar aus der früheren Zeit herrührten, wo Mozart noch kein Tagebuch führte, und also wenigstens noch früher als vom 9. Febr. 1784, nicht unwahrscheinlich aber noch weit früher und recht eigentlich, um mit Hrn. Stadler zu sprechen, aus Mozarts Jugendzeit.

Doch wie gesagt, es soll auf dieses Argument hier kein Gewicht gelegt werden, und zwar um so weniger, da es, bei der, schon durch alles vorhin Erwähnte, jetzt ohnehin gänzlich hergestellten Gewissheit, solcher Vermuthungsgründe gar nicht mehr bedarf, übrigens Hr. André, im Besitze so vieler, zum Theil noch unfertiger und doch im Tagebuch aufgezeichneter Mozartscher Manuscripte, (250 an der Zahl,) in seiner angekündeten Bekanntmachung den besagten Umstand weit umständlicher und specieller wird entwickeln und mit Urkunden belegen können, als es hier geschehen kann. *GW.*

durch Herrn Stadler aufs heiligste betheuert worden ist, nicht allein dass wirklich nur ein Theil des Werkes von Mozart herrühre, alles Übrige aber Süssmayer'sche Restauration sei, sondern wenn wir jetzt auch noch weiter ersehen, dass nicht einmal der erste Theil wirkliche Mozartsche eigentliche Composition, sondern wenigstens offenbar das *Requiem* und *Kyrie* Studien nach Händelschen Originalen seien, — wenn, sage ich, durch diese Nachweisungen die erste Hälfte meines Glaubens an die theilweise Unechtheit des Requiem im Allgemeinen, nicht nur durch die entscheidendsten Zeugnisse und sonstige Beweise, nicht sowohl blos bestätigt, als vielmehr bei Weitem überboten ist; — so muss es mich auf der anderen Seite auch ausnehmend erfreuen, zugleich die zweite Hälfte meines Glaubensbekenntnisses bestätigt zu finden, nämlich meine geäusserte Muthmasung, dass von dem, was seit 25 Jahren unbestritten für Süssmayersche Arbeit gegolten, doch wenigstens Manches wirklich von Mozart herrühre. Folgendes waren meine Worte, am angef. O. S. 225 f.

Die, durch die Menge von Entstellungen und Verunstaltungen der Mozart'schen Ideen, immer noch und überall siegreich hindurchleuchtende, Tiefe eines grossen, herrlichen Gemüthes, welche uns nicht allein alle dem Mozart'schen Ideale geschlagenen Wunden und angehängte heterogene Embleme übersehen, sondern auch unsere ganze Generation die ganze Sache vergessen machte, als wäre sie gar nicht geschehen, und nie urkundlich bekannt geworden, diese grosse Mozartsche Conception

scheint mir sogar nicht allein in denen Stücken noch unverkennbar hervorzuleuchten, von denen Süssmayer, seinem Briefe zufolge, Mozartsche Skizzen vorfand, sondern mitunter wohl auch noch in anderen Numern, welche, dem gedachten Briefe zufolge, Süssmayern ganz angehören, von denen man aber kaum glauben kann, dass so Etwas ganz in Süssmayers Garten gewachsen sein möge. Ich erinnere nur an den, man mögte sagen, des Allerhöchsten ganz würdigen Anfang des *Sanctus*, — nur an den Eintritt der Bässe mit dem unbeschreiblich wirkenden ♮ c̄ bei „*Pleni*“ — dann an das wunderherrliche, kindlich fromme, und doch so edel erhabene *Benedictus*! — Sollte man da nicht in Versuchung gerathen, zu muthmasen, es möge sich unter den Brouillons hier und da immer doch noch ein Schnittselchen mehr gefunden haben, als in dem Briefe angegeben, — etwa auch noch ein ganz kleines Blättchen zum *Sanctus*, — eines zum *Benedictus*, — vielleicht auch noch ein bekritzeltes Papierstreifchen als Anfang zum *Agnus*, u. dgl. —

Über Verhoffen schön, finde ich die hier ausgesprochene, mir so theure Ahnung, ebenfalls von Herrn Stadler mit folgenden Worten (Seite 16) bestätigt:

„Von Süssmayr ist im *Lacrymosa* der letzte Vers: „*Huic ergo parce Deus*, dann das *Sanctus*, das *Benedictus* „und das *Agnus Dei*, componirt. Ob aber Süssmayr da„zu einige Mozartische Ideen benutzt habe, oder nicht, „kann nicht erwiesen werden. Die Witwe sagte „mir, es hätten sich auf Mozart's Schreib„pulte nach seinem Tode einige wenige Zet„telchen mit Musik vorgefunden, die sie Hrn. „Süssmayr übergeben habe. Was dieselben „enthielten, und welchen Gebrauch Süss„mayr davon gemacht hatte, wusste sie nicht.“

Ich für meinen Theil finde, was Herr Stadler als

sehr möglich darstellt, wenigstens höchst wahrscheinlich: ohne jedoch darüber mit ihm zu schmälen, dass er über die, mir für echte Mozartsche Funken geltenden Spuren von Göttlichkeit im *Sanctus*, im *Benedictus* u. a. m. sich nicht eben sehr entzückt äussert und überhaupt über diese ganze, mir und gewiss auch jedem andern wahren Verehrer des Unsterblichen so theure und wichtige Frage von dem unverkennbaren wirklichen Antheile Mozarts auch am *Sanctus* u. a. m. mit einer Kälte und Indifferenz hinweggeht, welche man von einem Verehrer Mozarts nicht erwarten sollte.

Wie viel schöner nicht nur, als solche Indifferenz, sondern wie weit gerechter und würdiger, ist dagegen, was Herr A. B. Marx*) über eben diesen Gegenstand sagt:

„Aber wo ist denn überhaupt im Requiem ein Satz, „der nicht wenigstens Eine Spur von Mozarts Künstler„kraft trüge?" — und weiterhin: „Man prüfe unsere An„sicht an dem *Agnus Dei*, einem Satze, den Süssmayer sich „ganz zuschreibt, und von dem Weber wenigstens den „Anfang für Mozart vindicirt. Wer mag jenem die Vio„linfigur, die drei Sätze „*dona eis requiem*" zuschreiben? „Hat das Mozart nicht geschrieben, nun wohlan, so ist „der, der es geschrieben, Mozart."

und wenigstens als anonyme Autorität kann es gelten, was in derselben Zeitung v. 11. Jan. 1826 ein anderer Correspondent sagt:

„Ist die Erzählung von dem unbekannten Besteller „gegründet, so trifft den Süssmayer der gewiss gegrün-

*) Berl. Mus. Ztg. 1825, S. 379.

„dete Vorwurf, dass er, wie Weber ganz richtig sagt, der „musikalischen Welt nicht den Brouillon, so wie er war, „in einem Fac simile öffentlich mittheilte und dass er sich „den Verdacht der Prahlerei und Unwahrheit mit Recht „zugezogen hat; denn ich halte es durchaus für unwahr, „dass sein Antheil an dem Werke so bedeutend ist, als „er sich dessen rühmt. Hat er die Instrumentation ge„schrieben, so hat ihm Mozart gewiss soviel Notizen und „Winke hinterlassen, dass er keinen Fehlgriff thun konn„te, denn in einem Süssmayerschen Garten (um mit W. „zu reden) wachsen solche Blümchen nicht. Weber sagt „ja auch ferner sehr ironisch *): vielleicht hat Herr Süss„mayer auch zu dem *Benedictus* eine kleine Andeutung „(dessen er sich als von ihm allein herrührend rühmt) ge„funden, vielleicht ein Papierschnitzelchen zum *Sanctus*, „*Agnus dei* u. s. w. Es geht also hieraus offenbar hervor, „dass Weber selbst dem Süssmayer nur einen sehr be„schränkten und unbedeutenden **) Antheil an der Kompo„sition zugesteht. — Oder war die Wittwe Mozarts viel„leicht selbst, wegen ihrer dürftigen Lage, dafür interes„sirt, das Werk lieber wenigstens äusserlich vollen„det, als in den tausendmal bessern Bruchstücken heraus„gegeben zu sehen, um so ihrer Meinung nach mehr „pekuniären Vortheil zu ziehen, so konnte Süssmayer „immer noch als ein offener Mann handeln und in einer „dazu verfassten schriftlichen Erklärung der Welt sagen: „das ist von Mozart und das ist von mir. Was etwa von „ihm seyn kann, möchte die gegen den eigentlichen Karak„ter des *Tuba mirum spargens* etwas abstechende Instru„mentation sein, obgleich es auch Mozartsche Töne „sind, die aber eher zu einem süssen Terzett, als zu einem „so zermalmenden Text passen; aber warum sollen wir „denn durchaus annehmen, dass dieser Missgriff nicht von „Mozart selbst herrühren könnte, da das Fehlerfreie ja „nicht die Sache auch des grössten Künstlers ist. Es wäre

*) ? *GW.*
**) ? Vorstehend S. 280. *GW.*

„dieses ein kleines, beinahe unmerkliches Fleckchen auf „einem Raphaelischen Gemälde.“

Es musste mich natürlicherweise freuen, diese Stimmen sich so lebhaft für meine Behauptung erheben zu hören, dass auch in den angeblich ganz von Süssmayer herrührenden Stücken, Spuren Mozartischer Schöpfungskraft unverkennbar genug hervorleuchten, und so auch diesen zweiten Theil meiner ursprünglichen Hauptansicht bestätigt zu sehen. (Was sich gegen manches Einzelne in der zuletzt ausgezogenen Stelle, als zum Theil unrichtig, oder sonst, speciell erinnern liesse, gehört nicht hierher.)

Die beiden, vorstehend bis hierher erwähnten, vornehmlich von den Herrn André und Stadler gegebenen Aufschlüsse sind, unter allen durch meinen früheren Aufsatz veranlassten, allerdings die bündigsten, zuverlässigsten und entscheidendsten. Ihnen lasse ich jedoch nun auch die Ausbeute der von mehren anderen Personen, Literatoren, Tongelehrten, Sammlern u. s. w. theils an mich, theils an die Redaction der *Cäcilia* eingelaufenen Nachrichten folgen, indem ich die ganze desfalsige Correspondenz, so weit sie irgend etwas *pro* oder *contra* enthält, oder sonst irgend relevant ist oder scheint, nachstehend, mit diplomatischer und selbst buchstäblicher Treue abdrucken lasse, und mitunter sogar Manches, was im Grunde gar keine eigentlichen Aufschlüsse enthält, blos um die mir geschehenen Mittheilungen auf Keine Weise zu

verstümmeln, theils auch weil manche Herren Correspondenten solchen ganz treuen Abdruck verlangt, — wieder andere, (wie die Herren Grosheim und Rochlitz) ihre Briefe zum Zwecke des Abdruckes hernach noch einmal eigens überarbeitet und redigirt haben. Nur wenige Briefe solcher Personen, welche blos ganz trocken erwiedern, über die Sache keinen Aufschluss geben zu können, (wie die Herren Berg, Danzi u. a.) sind ganz ungedruckt geblieben.

Manche freilich haben gänzliche Verschweigung ihres Namens verlangt — manche andere (wie die Herren C. Härtel, Krüchten, v. Mosel) auch die Bekanntmachung des Inhaltes Ihrer Mittheilungen ganz oder zum Theil, ausdrücklich verbeten; wieder andere wollen, dass ich nicht einmal erwähne, ob sie mir überhaupt Etwas über den befraglichen Gegenstand mitgetheilt; und hier bleibt mir denn nur übrig, dieses alles zu bedauern, und die erwähnten verehrten Herren Correspondenten hiermit nochmals öffentlich im Namen der Kunst aufs dringendste zu bitten, mir die öffentliche Bekanntmachung theils ihrer Namen, theils auch des, mitunter ganz eigens interessanten Inhaltes ihrer Mittheilungen, noch nachträglich gütigst zu erlauben.

Es sind diese Notizen, wie oben erwähnt, theils von den durch schriftliche Bitten von mir aufgefoderten, theils auch von nicht speciell aufgefodert gewesenen Personen, blos auf Veranlassung meines Aufsatzes in der *Cäcilia*, eingelaufen. An die Spitze dieser Briefsammlung setze ich,

als Nr. 1, einen Abdruck meiner erwähnten Ersuchungsschreiben, wie ich dieselben, zu verschiedenen Zeiten und zum Theil auch noch lange nach dem Erscheinen meines ersten Aufsatzes, an verschiedene Personen, *) nach einem gemeinsamen Formular, im ganzen ziemlich gleichlautend, an Manche jedoch auch ziemlich abgekürzt, wieder an Andere aber auch mit einigen Zusätzen, zum Theil schrieb, und zum Theil von einem Gehilfen schreiben liess. Die weiteren Numern, II. bis XXXI., sind nach der Zeitfolge geordnet.

Nr. I.) An (Verschiedene.)

Verzeihen Sie, hochgeehrtester ....., wenn ich mich Ihnen mit einer Bitte nähere, welche ich mir vielleicht darum um so eher erlauben darf, weil sie das unendlich theure Andenken unseres unsterblichen Mozart betrifft.

Ich versuche, in dem 11. Hefte der Zeitschrift *Cäcilia*, über die mir sehr zweifelhafte Frage: ob das Requiem, so wie wir es jetzt in gedruckter Partitur besitzen, wirklich ein Werk des grossen Verstorbenen heissen könne, und wie gross oder klein der Antheil des Herausgebers Süssmayer an dem Werke sein möge? theils einiges Licht zu verbreiten, theils aber auch und hauptsächlich, Anregung zu weite-

*) Diese Personen waren (in alphabetischer Ordnung) folgende: *A. André*, *C. Berg*, *F. Danzi*, *v. Dobelhof-Dier*, *Eibler*, *Gänsbacher*, Justizrath *Grönland*, Dr. *Grosheim*, *F. Häser*, *Haslinger*, *N. Hummel*, *F. Kanne*, *v. Meusebach*, Kammermusikus *Miecksch*, *v. Mosel*, *C. Mozart*, *W. A. Mozart*, *N. Neukomm*, *C. Neuner*, *v. Pölichau*, *Reicha*, *L. Rellstab*, *F. Rochlitz*, *Fr. Schneider*, *v. Seyfried*, Prof. *Sommer* in Prag, *Spohr*, *M. Stadler*, Geh. Hofr. *Thibaut*, Cap. M. *Triebensee* in Prag, *A. Wendt*, *C. M. v. Weber*, *Dionys Weber*, *Zelter*, *Zulehner*.

ren Forschungen über diese, der Kunst- und Kunstgeschichte so wichtige Frage, zu geben. Mir scheint es nun einmal, als trage in dem befraglichen Werke gar Manches keineswegs den Stempel des Mozartschen Genius; und manche nicht unverständige Personen, mit denen ich seitdem gesprochen, gehen, nachdem sie meine Andeutung hierüber gelesen, nun noch weiter als meine Behauptungen gegangen waren, oder besser zu sagen meine Muthmasungen, welche nämlich nur dahin gingen, dass Süssmayer wohl und sehr unvollständige, vielleicht nicht einmal zusammenhängende Entwürfe und Bruchstücke von Entwürfen vorgefunden, und diese Brouillons, vielleicht nur halb verstanden, nach seiner Art und Weise, und seinen beschränkteren Ansichten und Kräften gemäss, zu einem Requiem verarbeitet haben möge. Freilich wäre die ganze Frage mit Einemmal aufgeklärt, wenn das Original-Manuscript, aus welchem Süssmayer die bei Br. et Härtel erschienene Partitur gebildet hat, vorläge: allein, Niemand will von der Existenz desselben etwas wissen, und die bis jetzt eingezogenen Erkundigungen stimmen darin überein, dass Süssmayer selbst kein Original-Manuscript in Händen gehabt habe. In Ansehung der Original-Manuscriptblätter weiset man mich häufig an Hrn. André in Offenbach, allein entweder er besitzt nichts Beweisendes oder will die Beweise nicht vorzeigen. Wollten Sie die Gewogenheit haben, mir über die besagte Frage einigen nähern Aufschluss zu geben und mich dadurch in Stand zu setzen, den in Anregung gebrachten Gegenstand bald noch näher und möglichst befriedigend zu beleuchten, so würde nicht blos ich, sondern die Kunst selbst, und alle diejenigen, denen der Name Mozart heilig ist, Ihnen für solche Mittheilung im höchsten Grade dankbar sein müssen.

Ich habe die Ehre u. s. w.

Gfr. Weber.

Nr. II.) An Gfr. Weber.

Offenbach a. M. den 29. July 1825.

Ihr gestern eingetroffenes Schreiben vom 26. zu erwiedern, so hat sich K. M. Süssmayer in Nr. 1. des 4. Jahrg. der Leipz. mus. Zeitung über seine Theilnahme am Mozartschen Requiem — und was demnach seine musikalische Arbeit dieses Werkes betrifft — ganz richtig ausgesprochen, denn vom 2ten Tacte Pag. 91 der Br. u. Härtelschen Partitur *), ist alles neu von Süss-

*) nämlich der älteren Auflage, oder S. 61 T. 3 der neueren, also bis zu den Worten: *homo reus.*

GW.

mayer komponirt, und nur der erste Mozartsche Satz beym Schlusse wiederholt worden, um dem Ganzen mehr Einheit zu geben. Von Mozart selbst existirt nur sein Entwurf dieser, wahrscheinlich in den 1780r Jahren geschriebenen und unvollständig hinterlassenen Komposition. Man hatte mir ihn vor länger als 20 Jahren einmal zur Einsicht mitgetheilt, und so viel ich mich entsinnen kann, waren nur von den ersten Piecen die Singstimmen und der Bass, und hin und wieder einige nothwendige Instrumentirung, in diesem Mozartschen Manuscript enthalten. Mozart — der überhaupt von 1784 an — sein *Ave verum Corpus* ausgenommen — gar nichts mehr für die Kirche geschrieben hat, — scheint dieses Requiem nicht haben vollenden zu wollen, so wie er dies auch mit seiner grossen *c*-moll-Messe gethan hat, die er im Jahr 1783 anfing, und mit dem *Incarnatus* unvollständig hinterliess, auch diese *Missa* nie auszukomponiren vorhaben mochte, indem er sie — so weit sie ganz instrumentirt war, nämlich bis zum Schlusse des *Gloria* — zu seiner Cantate: *Davide penitente*, benutzte, und hierzu noch die 2 so schönen Arien schrieb.

Br. et Härtel haben entweder die Süssmayersche Handschrift des Mozartschen Requiems, oder gar nur eine Copie dieser Süssmayerschen Handschrift, zum Behufe ihrer Ausgabe der Partitur dieses Werkes gehabt; da, wie gesagt, von Mozart keine vollständige Partitur existirt.

Ich besitze ein vor 25 Jahren von der Wittwe Mozart erkauftes Exemplar der Partitur des Mozartschen Requiems, worin mit *M* und *S* alle Sätze bemerkt stehen, welche von Mozart und Süssmayer herrühren; allein ich gebe dieses Exemplar nicht aus Händen, indem ich mir vorbehalte, selbst einmal eine Ausgabe hiernach zu veranstalten, und einige diese Sache angehende Bemerkungen der Welt mitzutheilen. Vielleicht veranlasst mich zu letzterem schon Ihr im 11. Stück der *Cäcilia* zu erwartender Aufsatz. Mit u. s. w.

André.

Nr. III.) An Gfr. Weber.

Leipzig, d. 3ten August 1825.

Ihrer Versicherung nach, geehrter Herr und Freund, ist Ihnen daran gelegen, auf Ihre Frage, Mozarts Requiem betreffend, baldigst Antwort zu erhalten: so gebe ich sie Ihnen unmittelbar nach Empfang derselben, in wie fern ich hier überhaupt antworten kann.

Mozarts Wittwe kam nach des Gemals Todte nach Leipzig, um das Requiem zu ihrem Besten aufführen zu lassen und den Hrn. Breitkopf und Härtel aus des Entschlafenen Nachlass zur Herausgabe anzubieten, was sie sich wählen wollten. Die Papiere füllten fast einen Koffer und

schienen schnell zusammengerafft. Mad. M. wusste selbst schwerlich genau, was sie eigentlich besass; auch nicht, dass das Meiste schon gedruckt war etc. Breitk. wählte das Requiem, die drey Ihnen bekannten, köstlichen Klavierconcerte, und einige kleine Klavier- und Gesangstücke, die hernach in die Sammlung der „Werke" aufgenommen worden sind. Mad. M. blieb kaum zwey Wochen; in welcher Zeit, ausser der Wahl, auch eine Copie der Partitur des Requiem zu Stande kommen musste; denn da dies Werk auf Bestellung eines Unbekannten geschrieben war, glaubte sie wohl die Originalhandschrift für diesen aufbehalten zu müssen. Bey dieser Eile bekam ich, ein 24jähriger junger Mensch, zwar mit Breitk. bekannt, aber ihm nicht nahestehend, diese Handschrift nicht zu sehen. Doch brennend von Ehrfurcht und Liebe zu M. und allem, was von ihm ausgegangen, umlagerte ich Mad. M., die Sängerin Lange, (ihre Schwester,) und den Componisten Eberle, welche beide in ihrer Gesellschaft reiseten, und forschte und fragte nach allem, was zu schäzzen und woran Interesse zu finden ich damals fähig war; mithin auch nach der Entstehungsgeschichte des Requiem und was sich an sie knüpfte. Aus alle dem, was ich damals erfuhr und sogleich notirte, ohne irgend eine Absicht, ausser, es nicht zu vergessen; aus dem kurzen Briefe Süssmayrs, etwas später, da durch den Druck der Partitur die Frage, welche Sie jetzt wiederholen, ernstlich zur Sprache kam; aus manchen Notizen, die ich nachher erhalten, und aus der Gestalt des Werkes selbst — hab' ich mir folgende Vorstellung von der Sache gebildet, die ich freylich, da einigermassen sie zu begründen, Bogen erforderte, nur als meine, eines Einzelnen, Vorstellung hingeben kann:

Bis zum *Sanctus* ist das Werk ganz, wie es ist, von M. niedergeschrieben, und höchstens kann er in der Instrumentation, wo diese blos begleiten, oder sonst für sich nicht hervortreten und im angezeigten Gange fortgehen soll — kurz, wo sie sich für den Künstler von selbst versteht — einzelne Lücken, in bequemerer Zeit auszufüllen, gelassen haben. Zum *Sanctus* fühlte er sich (nun schon krank) nicht gestimmt, als er in der Reihe der Sätze daran kam: er skizzirte es nur, legte sogar vielleicht es nur an, (etwa in den Singstimmen mit Bass,) und hätte wahrscheinlich es grösser und weiter ausgebildet, wenn ihn der Tod nicht übereilt hätte. Zum *Osanna* brauchte er blos die Singstimmen hingeworfen zu haben: das Andere ergab sich von selbst. Zum *Benedictus* und *Agnus Dei* fühlte er sich, selbst durch seine damalige Lage, geneigt und begeistert: er schrieb sie in allem Wesentlichen nieder — nicht nur die Singstimmen, sondern auch, wo sie von besonderer Wirkung seyn sollten, die Instrumente; (z. B. den Eintritt der Posaunen im *Benedictus*, der an das

erste „*Requiem aeternam*“ erinnert; die Figur der Geigen im *Agnus Dei*) bey dem Übrigen konnte ein verständiger Musiker, wie Süssmayr, nicht fehlen, wenn er selbst, Mozart, es nicht hinschreiben wollte. An die folgenden Sätze: *Libera etc.* kam er nicht mehr, und so fehlen sie gänzlich. Bey der Rückkehr des *Requiem etc.* ist es gewöhnlich und vollkommen angemessen, mithin höchstwahrscheinlich auch in M.s Vorsatze gewesen, das erste Requiem, abgekürzt und mit beliebigen Änderungen im Ausserwesentlichen, herüber zu nehmen; so dass er, wenn die auf jene Art abgeänderte Einleitung nicht von ihm, doch so ist, wie er sie würde geschrieben, wie er vielleicht auch mit Süssm., seinem Hausfreunde und treuem Aushelfer, sie mag besprochen haben. Dass er noch einen grossen Schlusssatz, (*Libera etc.*) wahrscheinlich aus Hauptideen mehrerer der ersten Sätze neu gewebt, (wie die Textworte) würde geschrieben und keineswegs die Fuge wiederholet haben: davon bin ich überzeugt.

Hieraus gehet nun, in Hinsicht auf Ihre Frage, so weit ich urtheilen kann, Folgendes hervor:

1. Die fehlenden Stücke und allenfalls das *Sanctus* abgerechnet, besitzen wir in allem, was nur einigermassen wesentlich zu nennen ist, das Requiem, wie es Moz. theils vollendet, theils gewollt hat;

2. Süssmayr, da er ein routinirter Musiker, seit Jahren um Moz. und die Nebendinge (Aussetzung von ihm angedeuteter Instrumentation u. dgl.) unter seinen Augen zu vollenden gewohnt war — wie er denn erst kurz vorher zu diesem Geschäft auch bey der *Clemenza di Tito* benutzt worden war — hat bedeutende Fehlgriffe gar nicht machen können, und im Grunde eine leichte Arbeit gehabt.

So weit meine Meynung: nun aber für Ihre Angelegenheit etwas Bedeutenderes! Nach mehrern Jahren verkaufte die Wittwe Moz., was ihr an Handschriften ihres Gemals noch übrig war, an Hrn. Hofrath André in Offenbach; und so bekam dieser höchstwahrscheinlich auch die Originalpartitur des Requiem, die vielleicht jener Unbekannte (jetzt will man ihn kennen) nicht verlangt hatte. Wenigstens versichert Hr. A., wie man mir gesagt, diese Partitur zu besitzen, und ich habe nicht den geringsten Grund, Zweifel in die Versicherungen dieses Kenners und allgemein geachteten Mannes zu setzen. An diesen haben Sie mithin sich zu wenden, wenn Sie die Originalhandschrift sehen oder genaue Nachricht von ihr haben wollen. Von ihm oder von Ihnen mit aller Sorgfalt abgefasst, würde diese Nachricht gewiss sehr vielen, wie mir, ungemein anziehend seyn.

Ich habe alles vorstehende nicht geschrieben, dass es öffentlich bekannt gemacht werde, sondern blos, um Ihren Wunsch zu erfüllen. Sollten Sie dennoch Manches

davon oder gar Alles bekannt machen wollen: so habe ich nichts dagegen, bitte aber, dabey zu bemerken, dass es eigentlich blos Ihnen auf Ihre Anfrage zugedacht war.

Rochlitz.

Nr. IV.) An Gfr. Weber.

.... am 12. August 1821.

Gleich nach meiner Zurückkunft hierher habe ich Nachforschungen angestellt, um Ihre Frage über Mozart's Manuscript seines Requiem möglichst genügend beantworten zu können. Folgendes ist, was ich aus zuverlässigen Quellen schöpfte: Die vollständige Original-Handschrift jenes grossen Werks (in so weit Mozart es vollendete) findet sich nirgends. Mehrere geben vor, sie zu besitzen, weigern sich aber, sie auf Verlangen vorzuzeigen. Süssmayer hat zur Instrumentirung der nach Mozart's Tod vorhanden gewesenen Tonstücke des Requiem nur eine *Abschrift* der Originalien gehabt. Diese Abschrift, nebst den Ergänzungen Süssmayers, befindet sich in den Händen eines ..... geschätzten Musik-Kenners und Freundes, des Freyherrn Carl von Doblhoff-Dier. Den Original-Entwurf des *Dies irae*, nur theilweise instrumentirt, besitzt der kaiserl. Hofkapellmeister, Herr Eybler. Mit u. s. w. Ihr *)

Nr. V.) An Gfr. Weber.

.... den 20. August 1825.

Bei meiner Nachhausekunft fand ich Ihr verehrtes Schreiben v. 26. v. Monats vor. — Ich beeile mich auf Ihre Anfrage zu erwiedern, dass über das Manuscript von Mozarts Requiem im eigentlichen Sinn ein Dunkel herrscht, denn niemand will recht davon wissen, obgleich sich Manche das Ansehen geben wollen, als wären sie in das Geheimniss eingeweiht. So viel mir bekannt ist, existirt kein vollständiges Original-Manuscript, denn dem Vernehmen nach soll selbst die Leipziger Ausgabe nach einer Copie veranstaltet worden seyn. — Manche rühmen sich, Bruchstücke in der Urschrift zu besitzen, jedoch zu Gesicht bekommt man leider nichts, — so viel ist aber gewiss, dass mir selbst vor ein paar Jahren einige Blätter von diesem Requiem von Mozarts Hand zum Kaufe angebothen wurden, allein da man sehr hohen Preis dafür verlangte, brachte ich selbes nicht an mich, um so weniger, weil ich selbst einen Schatz von Mozarts Meisterhand, welchen sich derselbe zu seinem Studium eigens auf kleinem Notenpapier, zusammengeschrieben, und

*) Der Herr Verfasser dieses Briefes will unbekannt bleiben.

grösstentheils aus wenig bekannten Werken von Eberlin, M. Haydn besteht, eigenthümlich besitze. — Die Herren ..... und..... haben Ihnen wie ich vernommen, ebenfalls geschrieben, und ich hoffe, wenn ich Gelegenheit habe mit H. Hofkapellmeister von Eybler zu sprechen, welcher eben jetzt zu musikal. Vorbereitungen, wegen des Krönungsfestes Ihrer Maj. der Kaiserin, in Pressburg ist, dass ich ihnen vielleicht noch nachträglich etwas darüber werde mittheilen können. Mit u. s. w. Ihr u. s. w. *)

Nr. VI.) An Gfr. Weber.

..... den 4. Sept. 1825.

Ihre Erinnerungen gegen das Mozartsche Requiem haben mir grosse Freude gemacht. Was Sie tadeln, das habe ich immer eben so, wie Sie beurtheilt, und dafür von den blinden Anbetern des grossen Meisters viel Verfolgung leiden müssen, besonders wenn ich noch hinzusetzte, dass die Einleitung des Werks buchstäblich aus einer Trauer-Cantate Händels auf die Königin Charlotte abgeschrieben sey; dass das *Rex tremendae, maiestatis* fast nichts, als abgekürzte Reminiscenzen aus zweyen Chören in Händels Samson enthalte, und dass die von Ihnen mit Recht getadelten Gurgeleyen im Grunde auch nur aus einem, mir immer missfällig gewesenen Chor in Händels Messias entlehnt sind.

Von der Geschichte des Requiem weiss ich bestimmt auch nicht mehr, als Sie erzählen. Mehrmals haben mich indess musikalische Freunde versichert, Hr. Hofrath André in Offenbach besitze Handschriften, woraus er bis auf die letzte Note beweisen könne, was Mozart angehöre oder nicht, und dass das (mir im Requiem nicht gefallende) *Benedictus* nichts als die Umarbeitung einer, viel früher verfassten, verliebten Arie Mozarts sey. Vielleicht möchten noch bessere Notizen zu erhalten seyn von Hrn. Georg Pölichau, in Berlin, welcher vor einigen Jahren so titulirte musikalische classische Kunstwerke der Deutschen bey Steiner in Wien herausgegeben hat, eine herrliche musikalische Bibliothek, so wie viele eigenhändige Manuscripte der berühmtesten Tonkünstler besitzt, und allen *curiosis* und *rarioribus* leidenschaftlich nachgeht. Er ist es auch, der schon längst von Naue herausgebracht hat, dass die Motette: mein Jesus dich lass ich nicht, keineswegs von Seb. Bach, sondern von Chr. Bach herrührt. Er pflegt zwar mit seinen Schätzen sehr an sich zu halten, doch zweifle ich nicht, dass er Ihnen auf ihr Verlangen in Beziehung auf Mozarts Requiem mit Rath und That an die Hand gehen

*) Auch dieser Herr Correspondent will nicht genannt sein.

wird. Es sollte mich sehr freuen, wenn diese Sache ganz aufgeklärt werden könnte. Ihr etc. *)

Nr. VII.) An Gfr. Weber.

. . . . den 7. Sept. 1825.

Hiebey erfolgt sogleich die bewusste Cantate in einer deutschen Ausgabe, die Engländische, welche ich jetzt gerade nicht entbehren kann, führt den Titel: *Anthem for the funeral of Queen Caroline composed in the Year* 1737. Lesen Sie nur das erste *Larghetto e staccato*, mit der Überzeugung, dass es keine Originalität ist, wenn man aus 2 Noten 4 macht, und *g*-moll in *d*-moll überträgt.

Bey dem *Rex tremendae maiestatis* konnte ich immer nur denken an die beyden Chöre im Samson: *With thunder arm'd* und: *hear us our God*; — in der Wienerischen Ausgabe p. 57: im Donner komm, und p. 72: Hör mich o Gott. Das *Christe eleison* ist gurgelnd, grade wie der Chor: Geheiligt bringt ihm Lob und Preis im Messias, gleicht aber dann offenbar (besonders gegen das Ende) noch ein das Thema aus dem Chor des Messias: durch seine Wunden sind wir geheilet.

Als Verehrer Mozarts hätten Sie auch noch untersuchen sollen, ob das: *Tuba mirum spargens sonum* an ein Haar mehr erinnert, als an das Kleine Nadel etc. in Figaro. Ihr etc. *)

Nr. VIII.) An Gfr. Weber.

Mainz den 8. Sept. 1825.

Ihrem Wunsche rücksichtlich des Mozartschen Requiems kann ich in diesem Augenblick nicht entsprechen; doch da ich mit Breitkopf und Härtel in Unterhandlung bin, demselben eine grosse Parthie seiner ältern Kirchen-Musik-Manuscripten abzukaufen, so ist es höchst wahrscheinlich, wenn Härtel das Manuscript von dem Requiem noch besitzt, dass ich dieses auch erhalte, wo ich mir denn das Vergnügen machen werde, das Manuscript sogleich an Ew. Wohlgeb. zu übermachen. — Doch glaube ich, dass sich dieses Manuscript in der Verlassenschaft des verstorbenen Kapellmeister Müller von Weimar befinden muss, denn so viel ich weiss, besass derselbe mehrere Mozartsche Manuscripte.

Kann ich Ihnen sonst in etwas dienen, so haben Sie nur zu begehren, und ich werde mir ein Vergnügen daraus machen Ihrem Wunsche zu entsprechen. Mit etc.

Carl Zulehner.

---

*) Der Herr Verf. der Briefe Nr. VI. und VII. will nicht genannt sein.

Nr. IX.) An Gfr. Weber.

Cassel den 16. Sept. 1825.

Zu einer Zeit wo uns Herr Breitkopf Mozarts Werke auf Druckpapier gab, und der redliche Simrok, die Manen des Unsterblichen zu ehren, seine Ausgabe auf Papier Jesus veranstaltete, reiste auch André von Offenbach nach Wien, um sich, aus der Quelle über den Nachlass des Verstorbenen zu orientiren. Dorthin also glaub' ich werden Sie sich zu wenden haben, um Nachrichten zu bekommen, die nicht nach der Elle und dem Gewicht riechen. — Ich bedaure, dass mir von der Sache nichts bekannt ist. Niemand hat damals die Feder ergriffen, als man für einige Groschen so viel Mozart kaufen konnte, denn auf den Märkten Bänkelsängerlieder. — Niemand hat es Simrok öffentlich verdanken wollen, dass er diese Schmach rächte; und André's Unternehmen: „den Nachlass Mozarts mit dem, was Grosses bereits von ihm vor uns lag, in einer grossen Sammlung herauszugeben", kam, ausser einigen Quartetten, nicht zu Stande, da die ganze Welt von Leipzig aus bereits mit solch einer Edition überschwemmt war. Ich sage von Leipzig aus, woher wir auch, und von demselben Verleger, einen Klavierauszug des Don Juan erhielten, dem die musterhafteste Übersetzung zum Grunde liegt. So, unter tausend, sind die Worte „*a la grande maestosa*" in des Leporello Arie, folgendermasen übersetzt: Das ist sein verdammtes Leben. (Die Silben sind nach der Elle, das ist wahr: Ob aber die Pauken, die Mozart zu dem *maestosa* setzte, zu dem verdammten Leben passen?!!

Sehr angenehm wird es mir sein, das, was Sie über das Requiem sagen, zu lesen, und ich sehne mich nach Ihrem Aufsatze. Auch meine sämmtlichen Leser der *Caecilia*, deren ich ab und zu für meine Person etwa über ein Dutzend zusammen habe, werden sich dessen freuen.

Achtungsvoll etc.

Grosheim.

Nr. X.) An Gfr. Weber.

Weimar 19. Sept. 1825.

Den Sohn des verstorbenen Kapellm. A. E. Müller *) fand ich erst gestern zu Hause. Da er so wenig, als seine Mutter die geringste Auskunft über Mozarts Requiem zu geben wusste, so war ich schon bereit, an die Herren Härtel und Chr. Schulze in Leipzig, auch wohl an meinen Freund Mozart in Mailand (den ältesten Sohn, der eben bei seines Vaters Tode nur etwa 6 Jahr alt war) zu schreiben, als mir einfiel, unser wackrer Hummel könne wohl

*) Siehe vorstehend Nr. VIII.

etwas wissen. Heute früh erfuhr ich bei diesem, dass er ebenfalls heute Ihnen schreiben werde. Zum Überfluss melde auch ich, was Hummel mir sagte, dass Hr. André in Offenbach a. M. Mozarts Originalpartitur besitzt, in welcher, durch rothe Buchstaben *S* und *M*, Süssmayers und Mozarts Arbeit angedeutet ist, und dass Hummel diese Partitur selbst bei André gesehen hat. Ich freue mich, dass Ihre Frage nunmehr so genügend beantwortet ist und dass die Benutzung der Originalpartitur Ihnen hoffentlich leicht seyn wird. Ew. etc.

A. F. Häser.

Nr. XI.) An Gfr. Weber.

Weimar den 19. Sept. 1825.

Ich melde Ihnen, dass Breitkopf et Härtel und André die Manuscripte Mozarts von seiner Wittwe gekauft haben. Was das betreffende Requiem betrifft, so besitzt es Freund André in Offenbach; als ich nach Paris reisste ass ich bei ihm; er wies es mir, mit Notationen mit rother Dinte versehen, und dasjenige bezeichnend, was Mozarten angehört und was Süssmayer hinzugefügt hat. Sie können also von ihm die sicherste Auskunft darüber erhalten, indem Sie sich von ihm ein gedrucktes Exemplar mit den Anfangsbuchstaben der beiden Interessenten bezeichnen lassen, gleichlautend seinem Original.

Mehr Auskunft kann ich Ihnen hierüber nicht geben. Leben Sie wohl etc.

Hummel.

Nr. XII.) An Gfr. Weber.

Leipzig am 6. Oct. 1825.

Brief von Hrn. Härtel in Leipzig, dessen Bekanntmachung derselbe sich jedoch durch späteren Brief, nachstehend Nr. XXIX., verbeten hat.

Nr. XIII.) An Gfr. Weber.

Berlin den 13. October 1825.

Auf Ew. etc. gefälliges Schreiben vom 10. v. M. habe ich die Ehre zu erwiedern, dass mir nicht bekannt ist, ob und wo die Mozartischen Handschriften etwa noch vorhanden seyn möchten.

Indessen sind in der musikalischen Bibliothek des hiesigen Privatgelehrten, Herrn Pölchau, die vielleicht weit und breit nicht ihresgleichen hat, viele *Autographa* grosser Tonkünstler gesammelt; leicht möglich, dass sich darunter auch die von Ihnen gesuchten Mozartischen finden. Ich habe jedoch Ew. etc. um so weniger vorgreifen und bey Herrn Pölchau sogleich anfragen wollen, weil derselbe (vermuthlich durch unangenehme Er-

fahrungen belehrt und abgeschreckt) für dergleichen Anfragen nicht immer vielleicht zugänglich seyn möchte. Ew. etc. als Mann vom Fache gelingt es ohne Zweifel am besten bey direkter Anfrage sichere Auskunft dieserhalb zu erlangen.

Hochachtungsvoll etc.

K. H. G. von Mosebach.

Nr. XIV.) An die Redaction der Zeitschrift *Cäcilia.*

Wien, 16. Oct. 1825.

Auch über Mozarts Requiem habe ich unverzüglich geantwortet *) und nun, nach Lesung der vortrefflichen Abhandlung im 11. Hefte, nur Folgendes noch hinzu zu fügen:

Die Echtheit bezweifelt — hier wenigstens — Niemand. Dass ein vollständiges Manuscript dem mysteriösen Unbekannten eingehändigt wurde, ist nur eine unverbürgte Sage, welche die Wittwe niemals bestättigte. Ich war damals mit Süssmayern zugleich Mozarts Schüler; er in der Composition, ich — als junger Bursche — im Clavierspiel; doch weder in dieser noch in einer späteren Epoche verlautbarte darüber das Geringste. Der Meister hat zweifelsohne die grösste Hälfte selbst vollendet, und Süssmayer nach vorgefundenen Skizzen den Rest hinzugefügt. Dieser war in jener Zeit des verewigten Amphion unzertrennlicher Gefährte, ... Der stündliche Umgang befreundete ihn innig mit des Lehrers Geist, sonderlich mit der ihm so eigenthümlichen Behandlungsweise, vom gemeinüblichen so abweichenden Anwendung der Instrumente. Er begleitete ihn nach Prag, wo im Hause des wackern Tonkünstlers Franz Duscheck die *Clemenza di Tito* mit einer kaum glaublichen Schnelligkeit erschaffen wurde. Süssmayer erschien auch hier als wahrer Nothhelfer; Mozart notirte fleissig, und Süssmayer instrumentirte rüstig darauf los, denn er wusste ja, wie sichs jener gedacht hatte, wie ers haben wollte. So erfuhr ich aus Duschecks eigenem Munde, dass nur die Hauptstücke, z. B. die Ouverture, die Duo's, Terzetten, und beyde Finale's Mozart eigenhändig aufschrieb, die übrigen hingegen Süssmayer in Partitur setzte; die Arien der Servilia, des Annius und Publius aber ganz aus seiner Feder sind.

Dass somit Süssmayer vielleicht der einzige Tonsetzer war, der es wagen durfte, Mozarts Schwanengesang zu ergänzen, liegt am Tage; nur er hatte sich dessen Individualität so vollkommen — freylich mitunter als Plagiator — angeeignet, dass mir mehrere Werke, ernsten Styles,

*) Der frühere Brief muss verloren gegangen sein, siehe nachstehend Nr. XXVII.

bekannt sind, welche ich unbedingt für Ms. Arbeit halten würde, wäre ich nicht vom Gegentheil vergewissert.

Was nun die andern, wahrlich nicht ungegründeten Rügen der *Cäcilia* anbelangt, als: die gesangwidrigen Stellen im *Christe*, die Auffassung der Verse: *tuba mirum, cum vix justus, confutatis*, der Fugensatz auf: *quam olim Abrahae* u. a., welche sämmtlich gewiss nicht auf Süssmayers Rechnung kommen, so liesse sich, vorausgesetzt, dass hier wirkliche Missgriffe statt finden, doch noch manch Erhebliches zu des Componisten Entschuldigung anführen. Indem Mozart für die Kirche schrieb, wollte er lieber den Eingebungen seines Genius Fesseln anlegen, als die Formen des hergebrachten Ritus verletzen. So folgte er, mit kindlichem Gehorsam, in den Hauptmomenten, seinen Vorgängern: Reuter, Bono, Hofmann, Albrechtsberger u. s. w. und ward somit auch Theilnehmer ihrer Fehler. Um ein Thema in mehreren Intervallen tüchtig durchzuarbeiten, mussten unvermeidlich auch schwer zu intonirende Scalen vorkommen; doch, die Oberstimmen hatten die Violinen, die Grundstimme den Contra-Violon nebst der Orgel zur Unterstützung, und so mochten denn die Sänger, gleich den Posaunisten, die mit ihnen *all unisono* einherwandelten, immerhin zusehen, wie sie zurechte kämen. Eben so war es eine Gewohnheitssünde, nach dem schauervollen: *dies irae*, im: *tuba mirum* melodische Arioso's einzumischen; das: *confutatis maledictis* grell zu coloriren, und über *quam olim* alle Künste des doppelten Contrapunktes loszulassen. Süssmayers mir oft wiederholtem mündlichen Geständnisse zufolge, hat er bis zum *Hostias* alles ausgearbeitet, das übrige — mehr als wahrscheinlich — im Entwurfe vorgefunden, und eben, um so wenig als möglich vom Eigenem hinzuthun, die beyden Fugen: *Kyrie*, und *Quam olim*, sammt dem ersten: *Requiem aeternam*, auch wiederholt. Wiewohl diese Ausserung mit jener brieflichen an Br. u. Härtel nicht ganz harmonirt, so möchte ich mich dennoch für erstere erklären. — Mit u. s. w.

Seyfried.

Nr. XV.) An Gfr. Weber.

Weimar 19. Oct. 1825.

Carl Mozart in Mailand ist der älteste Sohn, nur Dilettant, aber sehr brav. Ich habe ihm Ihren Brief gesandt, ihn gebeten, Ihnen oder mir bald zu antworten und zugleich die Adressen seiner Mutter und seines Bruders W. A. Mozart mitzutheilen. Die Addresse *Al Signor Carlo Mozart, Milano*, ist für ihn hinreichend.

Über Mozarts Requiem theile ich Ihnen hier noch einige Notizen mit, die zwar von der Art sind, dass ich nicht für ihre Sicherheit stehen kann, weil sie mir, ob-

gleich Augen- und Ohrenzeugen, doch nur wie Schatten und Traum aus den Jahren der Jugend, in denen Arabisch mehr Reiz für mich hatte, als Musik — in der Erinnerung aufdämmern, unter denen aber vielleicht doch dies oder das auf irgend eine Spur leiten kann. Wäre das nicht, nun so ist ja auch nur eine Minute für Schreiben und Lesen verloren.

Im Jahr 1793 kam, wie ich träumend glaube, Mozarts Wittwe nach Leipzig und brachte sein Requiem, von einem Wiener Copisten in Partitur geschrieben mit, das, wie es hiess, Mozart nicht mehr gehört hatte, auch sonst Niemand. Hiller führte es, so hiess es, zum erstenmal mit uns Thomanern in unserm Musiksaale auf. Irre ich nicht ganz und gar, so wurde es kurz darauf im Gewandhause, zum Vortheil der Wittwe M. aufgeführt. Ganz gewiss führte Hiller zu meiner Schulzeit, 1793-1796, einzelne Stükke in der Thomaskirche auf. Unter Hillers Nachlass befand sich eine von ihm gefertigte Copie der Partitur, von welchem Jahre? weiss ich nicht, aber wahrscheinlich aus jener Zeit. Ein Thomaner, Jost mit Namen, von dem ich nie wieder gehört habe, der herrlich Noten schrieb, copirte die Partitur auf Kosten der Wittwe M. zweimal. Diese schickte 1 Exempl. an den Churfürsten von Sachsen *) und 1 Exempl. an den König von Preussen, erhielt vom ersteren 100 Rthlr., vom zweiten 200 Stück Friedrichsd'or Präsent.

Ist das nun nicht Alles Traum, so fragt sich, ob die Partitur von 1793 schon von Süssmayer war, — ob man nicht schon 1793 über M. und S. Antheil gesprochen habe u. s. w. Darüber müsste wohl Rochlitz die beste Auskunft geben können.

Meine Notizen sind völlig ohne Werth; dass ich sie Ihnen dennoch mittheile, beweise Ihnen wenigstens meinen guten Willen. Mit u. s. w.

A. F. Häser.

Nr. XVI.) An Gfr. Weber.

Wien am 12 Octbr. 1825.

Brief von Herrn v. Mosel, dessen Bekanntmachung derselbe sich jedoch ausdrücklich verbeten hat.

Nr XVII.) An Gfr. Weber.

Leipzig 1. Nov. 1825.

Brief von Herrn Hofrathe Prof. Wendt, zu dessen Bekanntmachung die Erlaubnis ausgeblieben ist.

---

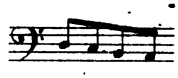
*) S. nachstehend Nr. XXII.

Nr. XVIII.) An Gfr. Weber.

Wien d. 5. Nov. 1825.

Ich bin endlich so glücklich gewesen, Mozarts Original-Partitur seines Requiems ausfindig zu machen und einzusehen; der Besitzer davon will nicht bekannt seyn, noch weniger die Partitur aus den Händen lassen, sondern wird selbe zu seiner Zeit bei der kaiserlichen Bibliothek hinterlegen. Besagtes Manuscript enthält Folgendes:

Das Requiem (erster Satz) ist vollständig, so auch das *Dies irae* bis zum *Lacrimosa*, wie es gestochen erscheint, alle Stimmen complett ausgeschrieben, so wie die Begleitung; vom *Lacrimosa* stehen nur sechs Takte vom Sing-Quartett mit Orgelbass, bei den ersten 2 Takten desselben ist das *motto* im Bogen-Quartett ausgesetzt; *Huic ergo* ist nicht mehr gesetzt; es steht die halbe Seite und noch einige Blätter leer, die Mozart wahrscheinlich später ausfüllen wollte. Nun kömmt das *Domine Jesu Christe*, welcher Satz bis zur Wiederholung des *Quam olim* die 4 Singstimmen samt Orgelbass ganz ausgeschrieben enthält; das Bogen-Quartett ist nicht angegeben; erst beim Eintritt in das *Quam olim*, wo der Bass mit



übergeht, ist in Violin I.

ausgesetzt, dann ist noch das *motto* in Violin I. nur in 2 Takten angebracht; von *Et semini ejus* geht die Begleitung der 2 Violinen bis zum *Hostias*, welche 4stimmig mit Orgelbass steht, nur in den 2 ersten Takten ist wieder das *motto* in den 2 Violinen und der Viola angegeben; vom *Fac eas domine* ist die erste Violine ganz, von der zweiten aber nur zwei Takte ausgeschrieben; darauf steht: *Quam olim da capo*, weiter enthält das Manuscript nichts. Es scheint also, dass Süssmayr von dieser Partitur die Abschrift nahm, das Original dann der Witwe zurückstellte, aus deren Händen dasselbe auf den gegenwärtigen Besitzer übergieng. Aus obigem ist also ganz ersichtlich, was eigentlich Süssmayr dazu componirt hat. Man will auch wissen, wer der Fremde war, welcher das Requiem bei Mozart bestellte; man nennt einen Grafen Wallsee,

welcher noch leben und in Österreich sich aufhalten soll; ich werde trachten seine Adresse zu erhalten. *)

Nr. XIX.) Auszug aus einem Artikel der Berliner musikal. Zeitung v. 16. Nov. 1825 S. 370 f.

Darf ich nun das, was man mir 1811 in Prag mittheilte, glauben, so existirt wirklich noch ein Requiem von Mozart und zwar ein Werk, in dem alles, was menschliche Kräfte zu leisten vermögen, aufgeboten sein soll. Man erzählte mir nämlich folgendes: Der Burggraf ****** habe sich von Mozart ein Requiem schreiben lassen und solches dem Kloster *********, (die Namen sind mir entfallen,) vermacht. Dieses Requiem werde nun alljährlich am Sterbetage des Burggrafen aufgeführt und es träfen an diesem Tage Meilenweit entfernte Verehrer von Mozart ein, um sich an der Aufführung dieses Prachtwerkes zu laben. Die Sing- und Orchesterstimmen würden von den Klosterherren vertheilt,

*) Es ist ganz besonders zu bedauern, dass eine gewisse — Scheu auch diesen Herrn Correspondenten bewogen hat, mir nur die Bekanntmachung dieses Briefes, nicht aber auch seines Namens, zu erlauben. Dürfte ich auch diesen letzteren nennen, so würde jedermann einen der würdigsten und gediegensten Männer der Kaiserstadt erkennen. Ich hoffe übrigens nicht ohne Grund, dass er, meinen wiederholt an ihn gerichteten Bitten nachgebend, mir die nachträgliche Bekanntmachung auch seines Namens noch erlauben wird, und halte mich selbst schon jetzt autorisirt, seinen Brief auf Erfodern in Urschrift vorzuzeigen.

Es ist höchst merkwürdig und fast wunderbar zu nennen, in diesem Briefe von einem in den Händen Eines Besitzers befindlichen Originalmanuscripte zu lesen, indess, nach allen, vorstehend Nr. IV, Zeile 7, 8, 15—18, Nr. VI, Z. 10—14, so wie auch in der Stadlerschen Schrift S. 13, Zeile 10-15, vorkommenden Notizen, die Manuscripte der einzelnen Nummern in verschiedenen Händen zerstreut sind, — und dass die hier so sorgfältig genau gegebene Beschreibung des Manuscriptes in manchen Puncten so entschieden von demjenigen Originalmanuscripte abweicht, welches uns Herrn Stadler beschreibt, (dort gar Alle Stimmen bis zum *Lacrimosa* complett ausgeschrieben — hier die Instrumentation nicht ausgeschrieben; — dort vom *Lacrimosa* nur sechs Tacte geschrieben; — hier acht Tacte; — u. dgl. m.) — und doch wieder in Anderen Puncten so bis aufs Haar übereinstimmend, als wäre Eines sorgfältig vom Anderen abgeschrieben. — Wie vielerlei echte Mozartsche Originalmanuscripte vom Requiem giebt es denn am Ende? *GW.*

nach der Aufführung wieder zurückgenommen, sorgfältig eingeschlossen und wie ein Heiligthum bewahrt. Da wir uns nun überzeugt halten, Mozart habe nur ein Requiem, welches wir besitzen, geschrieben, so war der Unbekannte vielleicht ein Geistlicher aus dem Kloster, denn er bestellte das Requiem für eine ungenannte, ihm unendlich theure Person und verschwand spurlos. Von diesem Requiem könnten nun Hrn. Süssmayer die Brouillons, welche sich unter Mozarts Papieren befanden, eingehändigt worden sein, woraus er denn das Ganze, so wie wir es besitzen, formte. — Traurig wäre es, wenn es sich so verhielte! — Findet nun die Aufführung des Requiems alljährlich in Prag noch statt, so würde es ja leicht sein zu hören, ob sich einzelne Sätze aus dem Unsrigen darin befinden. Hr. Kapellmeister Triebensee in Prag könnte uns bald darüber Auskunft geben.*) — Gesetzt nun, es wäre dieses Requiem ein von Mozart früher geschriebenes, sollten da die Klosterherren nicht zu bewegen sein, diesen Schatz der Welt nicht länger vorzuenthalten? Die Zweifel über die Ächtheit des Unsrigen wären dann aber noch immer nicht gehoben; und da dieser Gegenstand zu wichtig ist, um ihn unbeachtet zu lassen, so gebe ich hier, was man mir mittheilte. *K. Fr. Ebers.*

Nr. XX.) An die Redaction der *Cäcilia*.

Stedten bei Weimar, den 20. Novbr. 1825.

Ihre *Cäcilia* No. 11. und namentlich der Aufsatz unsers G. Weber über die Ächtheit des Mozartischen Requiems veranlasst mich hier die Feder zu ergreifen, und zu der dort gedachten Aufforderung wo möglich mein Scherflein beizutragen. So räthselhaft es mit diesem meisterhaften Musikstücke hergegangen ist, nach mehreren öffentlichen Nachrichten, eben so scharfsinnig glaube ich auch, dass Weber seinen Aufsatz darüber bearbeitete.

Schon längst hatte ich nicht allein die Idee, sondern auch den Willen, zu der Originalhandschrift des Mozartschen Requiem zu gelangen, und habe ihr auf mannigfache Weise nachgespürt, und immer vergeblich, und so, dass ich schon im Voraus mittraure, wenn es Andern, gleich mir, misslingen sollte, dazu zu kommen, oder es auch nur irgendwo einzusehen, so schauerlich und geheimnissvoll siehts mir wenigstens aus.

Indessen den Muth lässt man um ein so schätzbares Gut nicht sobald sinken, und sollten auch wir das öffentliche Erscheinen desselben nicht erleben, so darf uns doch niemand die Hoffnung für das dereinstige Erscheinen nehmen.

Auffallend und wunderbar ists mir vorgekommen (ich bemerke diess nur nebenbei) dass nach dem bekannten

*) Vergl. nachstehend Nr. XXVI, u. XXX.

Briefe Süssmayers in der Leipz. allg. musikal. Zeit. die Breitkopfsche Handlung nicht gleich damals genauer nachgeforscht hat, wo es weit leichter sein mochte, als jetzt, zu dem Wahren zu gelangen. Es ist nirgends angegeben, dass man sich um das Originalmanuscript beeiferte, und wie Süssmayer selbst zu dem vermeintlichen Entwurf Mozarts gekommen sei, da wo doch schon die Originalpartitur an den Besteller abgeliefert sein sollte, wovon man bis heute noch nicht weiss, wer eigentlich der Besteller gewesen. Ich für meinen Theil, denke mir dabei etwas ganz besonderes, werde es aber erst später wo anders sagen.

Mozarts Werke und Schriften wie auch Kritiken über sie und verschiedenes über ihn habe ich gelesen, und mich dabei immer recht sehr ergötzt, dass die Natur ein solch Genie schuf. Etwas von dem Vorgange steht in Mozart's Geist etc. erschienen in Erfurt; — so auch in Gallerie der Tonkünstler, Mozart, dann eben dasselbe in Professor Niemtscheck's Leben Mozarts, erschienen zu Prag in 4. und jetzt im Buchhandel vergriffen, und namentlich in letzterm les ich, dass Niemtscheck in Prag ein Bekannter, Freund und Verehrer Mozarts gewesen, und meldet darin, dass die Wittwe Mozart die Partitur des Requiems, so wie mehrere Ehrengegenstände, wie Diplome, Orden etc. als Heiligthümer zum Andenken aufbewahre. Nur ist nicht angegeben, dass damit die ganze Originalpartitur Mozarts, wie sie für den Besteller gearbeitet worden, gemeint sei. Zu versuchen sei aber die Nachfrage, und am Ende lösst sich das Räthsel leichter, als man glaubt.

Gegenwärtig lebt aber, wie man sagt, die Wittwe Mozart noch, und zwar soll sie weiter an einen Geheimen Legationssecretair v. Nissen in Kopenhagen verheirathet sein, und in solchem Fall würde es Ihnen gewiss leicht sein, ein Exemplar der *Cäcilia* No. 11. mit einer Ersuchung dahin zu bringen, und im Falle die Frau noch da ist und die gedachte Handschrift besitzt, glaube ich, wird sie gern zu Ehren ihres seeligen Mannes damit herausrücken, und wie sehr wollte ich mich freuen, wenn Sie bald das Ganze als Fac simile auf Subscription oder Pränumeration in den nächsten Heften Ihrer *Cäcilia* ankündigten! — Vielleicht, dass die seelige Cäcilia selbst noch einige Wirkung zu Gunsten ihres liebenswürdigen musikalischen Blattes äussert. —

Dieses, und mehreres konnte ich bisher zu dieser Sache nicht beitragen; hätte ich diese Schrift seit Jahren erlauscht, auf Ihre Aufforderung würde ich sie Ihnen selbst nach Mainz bringen, und Weber sollte sich gewiss wundern, mit welchen Schritten ich vom seichten Lande dahin käme.

Mit dem Glauben, dass sie diese Zeilen mit den Gesinnungen aufnehmen, als sie geschrieben sind, hoffe ich

Ihnen nicht ganz zu missfallen. Ich wünsche von ganzem Herzen Glück zur Sache, und versichere dabei die vollkommenste u. s. w.

Dr. Feuerstein.

Nr. XXI.) An die Redaction der *Cäcilia*.

Pesth den 23. Dec. (s. h. Nov.) 1825.

Brief vom Herrn Landesadvocaten Krüchten in Pesth, einem, mit der Veranlassung, Bestellung und Entstehung des Mozart'schen Requiem, und mit den Familienverhältnissen des Bestellers aufs genaueste vertrauten Manne, welcher von meinem Aufsatz im 11. Cäcilienhefte, Veranlassung nimmt, an die Redaction der *Cäcilia* sehr specielle Nachrichten über dieses Alles, und über die vom Besteller veranstaltete erste Aufführung des Requiem bei der Haltung feierlicher, Exequien etc. mitzutheilen. Der Inhalt dieses Briefes sowohl, als eines späteren, an mich erlassenen, wird, so weit er mittheilbar ist, unter Nr. XXVI. summarisch mitgetheilt werden.

Nr. XXII.) An Gfr. Weber.

Dresden, 29. Nov. 1825.

Nach Durchsuchung aller Archive und Privat-Sammlungen des Königes *) hat sich ein Manuscript des Requiem nicht vorgefunden. Dagegen aber eine gedruckte Partitur (sehr splendid gedruckt,) mit folgendem Titel:

1tes Blatt.

W. A. Mozarti
Missa pro defunctis
Requiem.
W. A. Mozarts
Seelenmesse
mit
untergelegtem deutschen Texte.
Im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig.

2tes Blatt.

Seiner
Churfürstlichen Durchlaucht
von
Sachsen
dem
Kenner und Beschützer religiöser Tonkunst
unserm gnädigsten Herrn
unterthänigst gewidmet
von
den Herausgebern.
Breitkopf et Härtel. (ohne Jahreszahl.)

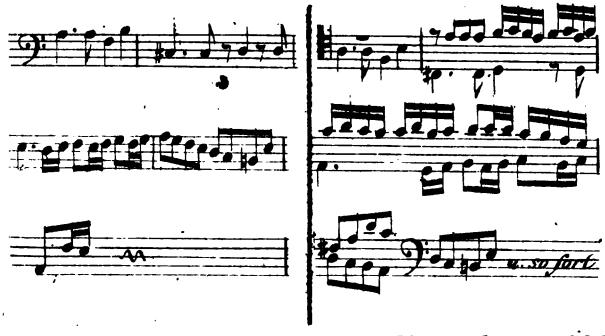
*) Die Veranlassung, S. vorstehend S. 297.

Diese Ausgabe ist nun ganz gleichlautend mit der bekannten, und der deutsche Text heisst, „Friede den Entschlafnen, segne du sie Ewiger etc.“ Hintenangedruckt sind noch folgende Textübersetzungen. 1.) das Requiem, nach dem lateinischen zu W. A. Mozarts Musik, vom Herrn Professor C. A. H. Clodius in Leipzig. „Ruhe in Ewigkeit schenke ihnen, himmlischer etc.“ 2.) Der Tag des Gerichts, Parodie des Requiem, vom Herrn Kapellmeister Hiller in Leipzig: „Lehre uns bedenken, dass wir streben müssen, um klug zu werden etc.“ Willst du diese 2 Texte vollständig haben, so lasse ich sie dir abschreiben.

Bei meinem vielen Herumfragen bei den ältesten Mitgliedern der Kapelle nach dem Requiem, habe ich aber noch eine geschriebene Partitur aufgefunden, die dem verstorbenen Sänger Mariottini gehörte, und nach welcher das Requiem hier aufgeführt worden ehe es gedruckt war. Hier habe ich folgende Abweichungen gefunden:

Gedruckte, —	geschriebene Partit.
No. 1. *Requiem.*	
Allabreve.	Ganzer Takt.

Kyrie.



NB. nichts beziffert.

NB. alles sehr sorgfältig beziffert.

Diess sind schon Abweichungen die von verschiedener Art aufzuschreiben herrühren, und nicht blos des Abschreibers Werk sein können. —

Tuba mirum.

Ganzer Takt.	Allabreve.
3 Takte Posaunen-, dann Fagott-Solo.	Durchaus Solo für die Tenorposaune. Die Fagotte ihre eigene Zeile und erst beim *Cum vix* eintretend.

Rex tremendae.

Grave. | Andante.

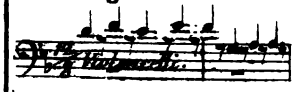
Recordare.

Kein Tempo. | Adagio.

Lacrimosa.

Larghetto. | Adagio.

Die ersten 2 Takte im Basse Pausen. | Die ersten 2 Takte im Basse wie folgt:



Und nun folgende Bemerkung von Mariottinis Hand:

L'offertorio, il Sanctus, e l'Agnus Dei, non gl'ho trascritti, perche non mi anno parso essere del valore del precedente, ne credo ingannarmi nel crederli, opera di un' altra penna. — Nun noch eine unbedeutende Bemerkung über die Wiederholung des *Lux aeterna* etc. — *)

So weit meine Nachforschungen. — Ausserdem hat man mir aber auch erzählt, André in Offenbach habe eine Skizze (von Mozarts Hand), von dem Requiem, welches er als Schatz und Geheimniss bewahre.

C. M. v. Weber.

Nr. XXIII.) An Gfr. Weber.

Weimar den 2. December 1825.

Von Mozart aus Mailand habe ich keine Antwort. Vielleicht, ich wünsche es, hat er, wie ich ihn bat, Ihnen selbst geschrieben. Nächstens schreibe ich ihm in einer andern Angelegenheit, und werde ihn an das Requiem erinnern, wenn es dann noch nöthig ist. Mit etc.

A. F. Häser.

XXIV.) An Gfr. Weber.

Marseille am 4. December 1825.

Erst heute, bei meiner Zurückkunft von einer kleinen archäologischen Reise von einigen Tagen, erhalte ich Ihr werthes Schreiben vom 12. Sept. Da Sie den Wunsch äussern, bald möglichst Antwort von mir zu erhalten, so muss ich doppelt das mir unbegreifliche verspätete Eintreffen Ihres Briefes bedauern.

Alle Nachrichten die ich über Mozart's und Süssmayers Requiem habe, verdanke ich der verehrten Wittwe des unsterblichen Meisters. Es würde Ihnen leicht werden, von ihr die gewünschte Auskunft zu erhalten, denn wahrscheinlich besitzt sie selbst die Manuscripte

*) S. nachstehend Nr. XXXI.

dieses ewigen Meisterwerkes, oder sie kennt unfehlbar den glücklichen Besitzer derselben. Mad. Mozart hat sich vor einigen Jahren, wie Sie wissen werden, mit dem ehemaligen dänischen Staats-Minister H. v. Nissen verheyrathet, der sich nunmehr von allen Geschäften zurückgezogen hat und mit seiner Frau in Hamburg lebt.

Ich bedaure recht sehr, dass mir Ihre mir so interessanten Aufsätze in der Zeitschrift *Cäcilia* erst bey meiner Zurückkunft in Paris zukommen werden, welches freilich wohl noch ein Jahr anstehen dürfte. Meine etc.

Genehmigen Sie etc. *Neukomm.*

Nr. XXV.) An Gfr. Weber.

Wien den 8. December 1825.

Verzeihen Sie, dass ich Ihnen so spät auf das mir so werthe Schreiben, welches ich durch Hr. Hofrath v. Mosel erhielt, antworte. Allein es war zu spät, als dass ich Ihrem Begehren hätte Folge leisten können. Denn, kaum waren Ihre beyden Hefte der *Cäcilia* Nr. 10 und 11 hier erschienen, so kamen Mehrere von meinen guten Freunden, Tonsetzern und Virtuosen zu mir, unterrichteten mich genau von deren Inhalt; und weil sie wussten, dass ich Mozart von seinem achten Jahre bis zu seinem Ende, beynahe alle seine Werke, und den ganzen Hergang mit seinem Requiem genau gekannt, so verlangten sie einige Aufschlüsse über dieses letzte Werk. Ich theilte ihnen mit, was mir bewusst war, endlich musste ich ihnen versprechen, das, was sie von mir hörten, öffentlich bekannt zu machen, hätte ich Ihren Brief früher erhalten, würde ich gerne unter vier Augen mitgetheilt haben, was nun für das Publicum bereit liegt. — Der Besteller des Requiems ist der Graf v. Wallsegg; weil er aber unbekannt bleiben will, so ist er auch von mir nicht öffentlich genannt worden.*) Mir ist sehr leid, dass ich mit Ihnen nicht einerley Meinung seyn kann. Sind Sie aber versichert, dass ich Sie wegen Ihren vielen, grossen Kenntnissen, die ich bewundere, sehr schätze, und mir die Ehre gebe mit ausgezeichneter Hochachtung zu verharren Ihr etc.

Max Stadler
inimicus causae, amicus personae.

Nr. XXVI.) An Gfr. Weber.

Pest den 3. Jan. 1826.

Brief von obigem (Nr. XXI.) Herrn Krüchten. Von dem Inhalte beider Briefe, deren ersterer an die Redac-

*) S. Nr. XVIII und XXVI, welche so wie mehre andere hier nicht mit abgedruckte Briefe, sämmtlich einmüthig den Namen Graf Wallsegg oder Wallsee ganz unverholen nennen. *GM.*

tion der *Cäcilia*, der andere an mich selbst gerichtet ist, darf Folgendes summarisch mitgetheilt werden.

Auf dem Landgute Stuppach in Unterösterreich, (Viertel Unterwienerwald, 4 1/2 Posten von Wien, an der Triester-Strasse) dem gewöhnlichen Wohnsitze des Grafen von Wallsegg starb im Jänner des Jahres 1791 dessen Gemahlin, geborne Freyen von Flammberg. Der verwittwete Graf, leidenschaftlicher Kunstfreund, beauftragte einen (seitdem verstorbenen) Beamten seiner Besitzungen, den Verwalter Leutgeb *), von Schottwinn, (Scheidewinn) einem dem Grafen gehörigen Marktflecken, in der Nähe von Stuppach, an der Steyerischen Grenze gelegen, — bei Mozart die Composition eines Requiem, zur Todenfeier für die Verklärte, und zwar (aus besonderen, nicht mittheilbaren Ursachen) ohne den Namen des Bestellers zu nennen. Auch beim Abholen der Partitur beobachtete Leutgeb gleiche Verschwiegenheit. Der Graf lies das also erhaltene Werk in Wienerisch Neustadt, (3 Posten von Wien und beiläufig 3 Stunden von Stuppach, ebenfalls an der Triester Strasse gelegen,) in dem Hause des jetzt verstorbenen Landesphysikus und Civil-Arztes am K. K. Cadettenhause, und Hausarztes im Gräfl. Wallseggischen Hause in Stuppach, Obermayer, (eines Oheims des Briefschreibers) probieren, wozu sich, ausser den durchgängig musikalischen Obermayerschen Familiengliedern, der damalige *regens chori* der dortigen Mutterkirche, Herr Trapp, sammt seinen Musikern, und sonstige Dilettanten, vereinigten. Herrn Krüchtens noch jetzt lebende Cousine, Obermayers älteste Tochter Therese, sang die Sopranstimme, sowohl bei dieser Probe, als auch bei der Production selbst, welche in eben dieser Stadt Neustadt, auf dem Musikchore der dortigen Zisterzitenabtei, gewöhnlich Neukloster genannt, statt fand, wo Graf Wallsegg die feierlichen Exequien für die verstorbene Gattin halten liess.

Diese Aufführung geschah, so meldet der Herr Briefschreiber zweimal ausdrücklich, schon 1791, und zwar, was sehr merkwürdig ist, (vgl. auch Nr. XIX,) nicht nach Mozarts Tode, sondern, seines Erinnerns, schon im Spätherbste. (Mozart starb erst am 5. Dec.)

Übrigens wird erwähnt, dass ein hochbejahrter noch jetzt lebender Zisterzitenmönch jener Abtei, Pater Marian, weiland Obermayers Hausfreund, noch nähere Bestätigung werde an die Hand geben können.

---

*) In dem oben S. 276 u. f. erwähnten Tagebuche Mozarts kommt dieser Name Leutgeb unterm 26ten Juni 1786 mit der Notiz vor, dass M. „für den Leitgeb“ ein Hornconcert geschrieben; und auch in den in Herrn André's Händen befindlichen Papieren kommt ein Herr Leitgeb als Besitzer eines authentischen Manuscriptes eines Mozartschen Quintettes vor. *GW.*

XXVII.) An Gfr. Weber.

Wien den 5. Jänner 1826.

Auf Ihre sehr angenehme Zuschrift von 7. Dec. u. rücksichtlich meines früheren, höchst wahrscheinlich verloren gegangenen *) Briefes, gebe ich mir ferner die Ehre zu erwiedern: wie letzterer, so viel mir noch erinnerlich, solche allgemeine Notizen über das Mozartsche Requiem enthielt, die Sie zweifelsohne bereits auch aus andern Quellen mitgetheilt besitzen; z. B. dass nach der allgemein angenommenen Meinung Mozart alle Sätze bis zum *Hostias* ganz ausinstrumentirt hinterliess; Süssmayer den Rest aus vorgefundenem Brouillon vollendete; Mozart die Osanna-Fuge das zweytemal, nach dem *Benedictus*, in *B* gross ausarbeiten wollte; Süssmayer, um den Nachlass so unverfälscht als möglich zu geben, sich bloss darauf beschränkte, diesen Satz aus dem *Sanctus* zu wiederhohlen, auch am Schlusse, aus gleichem Grunde, denselben Weg beym *cum sanctis tuis* einschlug, wiewohl Mozart hierzu ein neues Thema im Kopfe trug, u. s. w.

Alles diess ist Ihnen gewiss nicht unbekannt, u. ich muss nochmals herzlich bedauern, dass ich nicht im Stande bin, interessanteres darüber berichten zu können, und Sie daher freundschaftlichst bitten, wenigstens den guten Willen für die That anzunehmen. Euer etc.

Seyfried.

Nr. XXIX.) An Gfr. Weber.

Leipzig d. 28. Februar 1826.

Ew. Etc. verehrl. Schreiben vom 21. dieses erhielt ich fast zu gleicher Zeit mit einer Subscriptions-Anzeige des Hrn. André in Offenbach, nach welcher nun alle Zweifel über den Mozartischen und Süssmayerschen Antheil an dem Mozartischen Requiem, durch eine neue Ausgabe dieses Werkes mit genauer Bezeichnung des resp. Antheils, gelöset werden sollen. Wahrscheinlich war Ihnen diese Anzeige bey Absendung Ihres an mich gerichteten Schreibens noch nicht zugekommen; denn da nun die Ungewissheit über jenes Werk auf dem historischen Weg zur Gewissheit kommen soll, so werden, bis diese sich ausgewiesen haben wird, Ew. etc. wahrscheinlich die weitere Erörterung jener Frage auf sich beruhen lassen. Am wenigsten aber könnte hierbey der Inhalt meiner Beantwortung Ihres letzten geeh. Schreibens an mich eine weitere Beachtung oder gar eine öffentliche Bekanntmackung verdienen, oder mir angenehm seyn, da ich Ihnen darin auch nur meine Ungewissheit gestehen und Ihnen nur den Weg andeuten konnte, auf

*) S. Nr. XIV.

welchem bestimmtere Angaben, wenn sie noch zu finden wären, zu suchen sein möchten.

Wenn Ew. etc. in meiner Antwort einen Beweis meiner hochachtungsvollen Bereitwilligkeit erkannt haben, so ist meine Absicht damit vollkommen erreicht.

Ew. etc.

G. C. Härtel.

Nr. XXX.) An Gfr. Weber.

Prag den 8ten März 1826.

Auf Ihr geehrtes Schreiben vom 19. Dezember v. J., welches mir erst vor kurzem eingehändiget worden ist, habe ich die Ehre zu erwiedern, dass man über Mozarts Requiem hier in Prag, wo es nicht lange nach dessen Tode aus einer Wiener Abschrift zum Erstenmale im Theater und seitdem mehrere hundert Male in den zahlreichen Kirchen aufgeführt worden ist, einstimmig die unbezweifelte Meinung hegt, dass selbes bis zum *Sanctus* ein Werk des verewigten Meisters sey, und dass nur die drey letzten Sätze, nämlich: *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus*, Süssmayer zum Verfasser haben. Obschon eine solche Meinung, die sich wie ein Glaubensartikel bis zum heutigen Tage unwidersprochen fortpflanzte, vieles für sich zu haben scheint, so erachtete ich doch zur genaueren Prüfung derselben es für nothwendig, mich desshalb an einen sachkundigen Freund in Wien, wo Mozart seinem Werke das Daseyn gab, zu wenden, welcher Dasselbe nicht nur vollkommen bekräftigte, sondern mir auch zugleich die Nachricht ertheilte, dass, aus Veranlassung Ihres Aufsatzes in der *Cäcilia*, der bekannte Abbé Stadler, der ein vertrauter Freund Mozarts gewesen, und mit ihm vielen Umgang gepflogen, nächstens der musikalischen Welt in einer Schrift, die bereits unter der Presse ist, den befriedigendsten Aufschluss über dieses Requiem geben werde. Was endlich die versicherte Nachricht der Berliner musikalischen Zeitung anbelangt, laut welcher in einem Kloster unweit Prag alljährlich ein noch manuscriptes Requiem von Mozart aufgeführt werden soll, welches die Klosterherrn sogleich nach der Produkzion wie ein Heiligthum wieder verschliessen, kann ich mit Gewissheit verbürgen, dass selbe erdichtet und für ein Mährchen zu halten sey. Ich habe die Ehre mit etc.

Fried. Dionys Weber.

Nr. XXXI.) An Gfr. Weber.

Dresden, den 16. März 1826.

Auf das von Ew. etc. unter dem 21. Februar an mich erlassene Schreiben in Beziehung des Requiem

von Mozart melde ich Ihnen alles, was mir aus früherer Zeit über diesen Gegenstand bekannt ist, und was ich durch die sorgfältigste Prüfung aller mir bekannten Copien und Ausgaben ausgemittelt habe.

Vor einigen dreissig Jahren zeigte mir mein Freund, der Sänger Mariottini, *) eine von ihm eigenhändig abgeschriebene Partitur der ersten zwey Theile dieses Requiems, und bemerkte mir dabey, dass er die übrigen drey Theile, das *Offertorium* (*Domine*) etc., das *Sanctus*, und das *Agnus Dei*, nicht mit abgeschrieben hätte, weil sie, seiner innersten Ueberzeugung nach, nicht von Mozart seyn könnten. **)

Die Neugierde bewog uns beide, eine Aufführung davon zu veranstalten, und somit wurde, nach dieser Abschrift, dasselbe in einem Privat-Zirkel aufgeführt.

Nach einigen Jahren wurden alle fünf Theile nach der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe von der Königl. Kapelle, unter der Direction des Kapellmeisters Paer, auf dem Gewandhause in dem sogenannten freundschaftlichen Concert-Saale aufgeführt. Wegen Unpässlichkeit konnte ich dieser Aufführung nicht beywohnen.

Der Vorsteher dieses musikalischen Vereins soll, nach Aussage der hinterlassenen Erben, noch bey seinem Leben, die ausgezogenen Stimmen nebst mehrern andern Musikalien nach Pauzen verkauft haben. In spätern Zeiten ist es neuerdings oft in andern Privat-Zirkeln aufgeführt worden, und nach Aussage mehrerer Copisten wurden die Stimmen nach der Härtelschen Ausgabe ausgezogen. Demzufolge hielt ich es für überflüssig, eine Vergleichung der Stimmen mit den Härtelschen Ausgaben vorzunehmen, und beschränke mich, blos dasjenige zu bemerken, was diese verschiedenen Ausgaben selbst betrifft, und in was diese gegen das Mariottinische Manuscript abweichen.

Nach dem katholischen Ritus besteht die Seelen-Messe aus fünf Theilen, und zwar

1. Theil *Requiem* — *Kyrie*
2. » *Dies irae etc.*
3. » *Offertorium: Domine etc.*
4. » *Sanctus*
5. » *Agnus Dei* — *Lux aeterna.*

(Bey den Härtelschen Ausgaben zerfällt dieser Text in zwölf Nummern, und erzeugt dadurch Missverständnisse.)

---

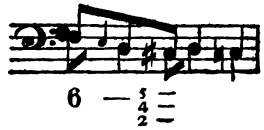
*) Vergl. Nr. XXII.

**) Sollten diese wohl die nämlichen gewesen sein können, welche hernach gedruckt wurden? — Hätte doch Hr. Mariottini auch diese Stücke mit abgeschrieben! damit wir jetzt gewiss wüssten, aus welchen Stükken damal das Requiem bestanden habe. *GW.*

Die Königl. Bibliothek besitzt eine Prachtausgabe, mit einer Dedication an Se. Churfürstliche Durchlaucht, von Breitkopf und Härtel, nach welcher ich die Mariottinische Partitur verglichen habe. Die zweyte Härtelsche Ausgabe weicht von dieser blos in Papier-Ersparniss bis auf einen Druck- und Setz-Fehler im *Benedictus* bey der Sopran-Stimme ab.

In der Mariottinischen Handschrift ist der Bass durchaus beziffert, und in der Fuge des *Kyrie* sind die Violinen und Viola nicht ausgeschrieben, sondern auf die Singstimmen verwiesen.

In dem 13ten Takte des ersten Satzes ist in der Härtelschen Ausgabe der Bass melodisch, wo hingegen der Bass in der Mariottinischen syncopirt erscheint.



Im 2ten Theile, *Dies irae*, ist, im *Andante* aus *B*-dur, „*Tuba mirum*", in Hinsicht des Effectes eine bedeutende Abänderung in den Härtelschen Ausgaben. Das *Solo* für die Posaune ist nach den ersten drey Takten einem Fagott gegeben; wohingegen in der Mariottinischen Handschrift die Posaune 34 Takte so zu sagen mit den Singstimmen concertirt.

In dem Satze, *Recordare*, *F*-dur, findet sich im 85ten und 87ten Takte auf den ersten Viertel ein Nonen-Accord in der Härtelschen Ausgabe, und in der Mariottinischen ist das erste Viertel beyder Takte im Basse $\frac{7}{\sharp}$ bezeichnet, und die Second-Violine hat im 85. Takte *E*, und 87ten *D* im ersten Viertel.

Zum *Lacrimosa* ist in der Mariottinischen Handschrift das Tempo *Adagio* 12/8 Takt, in der Härtelschen *Larghetto*, und das Violoncell begleitet die Viola gleich Anfangs im *Unisono*. Nach dem 10ten Takte treten die Posaunen erst wieder ein, folglich ist der 9te und 10te Takt ohne Begleitung der Posaunen, so wie die folgenden Worte: *Huic ergo parce Deus pie Jesu Domine.*

Diess sind, nach der sorgfältigsten Prüfung, die einzigen Varianten beyder Partituren *): Am Schlusse des zweyten Theils hatte der selige Mariottini folgendes eigenhändig bemerkt: *L'Offertorio, il Sanctus, e l'Agnus Dei, non gl'ho trascritti, perche non mi anno parso essere del valore del precedente: ne credo ingannarmi nel crederli, Opera di un altra penna.*

Il Versetto, Lux aeterna luceat eis Domine, cum Sanctis tuis in aeternum, quia pius es, ed il Requiem ete. sono

*) Siehe jedoch, Nr. XXII.

una repetizione del Te decet etc. e della Fuga del Kyrie: non con altro cambiamento che quello, indispensabilmente necessario, alla diversità delle parole. Si veda il Segno, al Margine: §. *pag.* 3 — 10.

Zum Schlusse bleibt mir nur noch zu berichtigen, dass ich keine andere Aufführung als die Mariottinische kenne, nach welcher dieses Requiem vor dreissig Jahren in Dresden aufgeführt worden ist. Durch welchen Weg der verstorbene Mariottini die Partitur zur Abschrift erhielt, ist mir unbekannt. Nach seinem Tode fiel diese Abschrift in den Besitz des Organist Dreissig und dieser schenkte sie kurz vor seinem Ende dem Kammermusikus Rothe jun.

Der Herr Kapellmeister Carl Maria von Weber bat mich, als Archivarius der Königl. Musikalien, vor einigen Monaten um ein Manuscript dieses Requiems, welches sich in der Königl. Bibliothek befinden sollte. Nach der sorgfältigsten Untersuchung fand ich aber nichts weiter als eine Pracht Ausgabe von Breitkopf und Härtel mit einer Dedication. Diese Dedication bestätigte meine Vermuthung, dass eine Original-Partitur von der Wittwe Mozarts nie an unsern Hof gekommen ist. Leicht wäre es möglich, dass Mariottini seine Abschrift von der Wittwe erhalten hat, denn ich selbst habe mit derselben bey ihrem Aufenthalt in Dresden verschiedene Scenen aus Mozartschen Opern gesungen, und freute mich dabey, seine Manuscripte zu sehen. Leider ist mir aber das Jahr ihres Hierseyns entfallen.

Diese Härtelsche Pracht-Ausgabe übergab ich C. M. v. Weber und machte ihn dabey auf das Manuscript von Mariottini aufmerksam. Für mich blieb daher nach Empfang Ihres werthen Schreibens kein anderer Weg zur Prüfung offen als dieser, und ich wünsche dabey, dass er Ihnen nach meinem besten Willen genügen möge, indem etc.

Joannes Miksch.

So weit meine bisjetzige Correspondenz über diesen Gegenstand.

Wie überaus Vieles, Verschiedenes und Besonderes sich durch Vergleichung und etwaiges weiteres Verfolgen dieser verschiedenen Daten muthmasen, combiniren und vielleicht auch herausbringen liesse, will ich, wenigstens im gegenwärtigen Aufsatze, nicht weiter entwickeln, da es theils

mich allzuweit führen müsste, theils auch muthmaslich Herr André, in seinen angekündigten Aufschlüssen über das Requiem, vielleicht eine noch passendere Gelegenheit finden wird, die Ausbeute meiner Correspondenz mit den in seinen Händen befindlichen Urkunden in Verbindung zu setzen. — Auch gar Manches, worüber die Correspondenz fortzusetzen interessant wäre, z. B. woher der s. Mariottini die Abschrift genommen — ob es sicherlich schon vor einigen dreissig Jahren geschehen, — weitere Nachforschungen in Wiener Neustadt, ob die Aufführung dort sicherlich schon vor Mozarts Tode geschehen, — Erkundigung nach und bei dem P. Marian, der Obermayerschen Tochter, Herrn Grafen v. Wallsegg selbst, — u. s. w. u. s. w. — dies Alles zu verfolgen werde ich, aus Mangel an Musse, wahrscheinlich unterlassen und Anderen, denen es gleich mir Ernst um die Sache ist, überlassen müssen.

Es sei mir, statt dessen, nunmehr erlaubt, auch noch Einiges über die Einwendungen zu sagen, welche mir theils in öffentlichen Blättern, theils sonst, entgegengesetzt worden sind. *)

*) Mir sind in dieser Hinsicht, ausser der oben erwähnten Druckschrift, bekannt geworden zwei Artikel in der Berliner allgem. musikal. Ztg., 1825 S. 370, 378, 389 von A. B. Marx, und von einem Anonymen S. 8. u. 15. im Jahrg. 1826, ferner eine anonyme Recension in Nr. 7. der Leipziger musikal. Ztg. v. 1826 und ein Aufsatz in einer mir entfallenen Numer der Zeitung f. die eleg. Welt, so wie einige andere, ganz oberflächlich theils beifällige theils widersprechende in anderen Blättern. *GW.*

Historische Einwendungen gegen die von mir erwähnte historisch bekannte und nie widersprochene Thatsache von der Unechtheit des Requiem, sind gar nicht erhoben worden: bis auf diese Stunde ist auch noch nicht Einer aufgetreten, welcher diese Thatsache in factischer Hinsicht, geschichtlich widersprochen, und behauptet hätte, Mozart selbst habe dies Requiem oder auch nur eine einzige ganze Numer desselben, fertig gemacht. *)

*) Eine ganz eigene, in der That physiologisch merkwürdige Erscheinung bietet in dieser Hinsicht die, über den befraglichen Gegenstand kürzlich erschienene, aufs heftigste doch gegen mich gerichtete, kleine Schrift dar, welche den Titel führt: *Vertheidigung der Echtheit* des mozartischen Requiem, deren Verfasser aber die Thatsache von der Unechtheit grade so als positiv wahr erzählt und als ganz gewisslich wahr betheuert, wie sie schon längst von anderen erzählt worden, und wie ich, jedoch nur mit Einschränkungen, sie auch für wahrscheinlich gehalten hatte. Er erzählt Alles haarklein, wie nicht nur Alles, was Süssmayer für seine Arbeit ausgebe, wirklich von demselben theils componirt, theils vollends ausgeführt, und also nicht von Mozart sei, sondern dass auch noch manches darin Händelsche Nachbildung sei, — und berichtet uns also, in der so betitelten Vertheidigung der Echtheit des Requiem, die Unechtheit desselben in viel weiterem Sinne als ich sie jemal zu muthmasen gewagt hatte, — schimpft aber doch, wunderlich genug, ganz entsetzlich gegen mich, der ich doch nur gemuthmaset hatte, was er sogar als positiv wahr betheuert, uneingedenk des Spruches, der ihm, dem ehrwürdigen Priester, doch aus seiner Bibel erinnerlich sein musste: „So ich aber wahr rede, warum schlägst du mich denn?“

Eine so höchst wunderliche Erscheinung zu erklären, ist nun freilich — will man den Verfasser einer solchen Vertheidigung der Echtheit nicht für gradezu verrückt halten, gewiss eine nicht leicht zu lösende psychologische Aufgabe! —

Unfähig zu glauben, dass eine, so unbegreiflich mit sich selbst im Widerspruche stehende Schrift, aus Einem Kopfe erwachsen sein könne, und zur Ehre des sonst geachteten Mannes, dessen Name das Titelblatt

Dass hie und da die Glaubwürdigkeit der bis jetzt vorgelegen habenden historischen Zeugnisse

---

als Verfasser nennt, scheint mir die höchst räthselhafte Erscheinung nur auf folgende Art einigermasen befriedigend erklärt werden zu können.

Derselbe hatte, so berichtet er uns in seinem Schriftchen, seiner Zeit häufigen Umgang mit Mozart, von dessen Lebensumständen er ebendarum genaue Nachricht geben zu können versichert, und so auch von der Entstehungsgeschichte des Requiem.

Als mein erster Artikel über dieses Werk in der *Cäcilia* erschien und, von Verehrern — nicht des unsterblichen Mozart, sondern Verehrern der Süssmayerschen Verunstaltungen, und von blindgläubigen und urtheilslosen Enthusiasten, so über die Masen verkehrt und unverständig verstanden wurde, als gälte es hier, Mozarten und mozartische Göttlichkeit gegen Schmähung zu rächen, oder sich gegen einen Frevler vertheidigen der — nicht die, von fremder Hand dem Kunstwerke angehängten Flecken rügen, sondern mit Einemmal das ganze Kunstwerk mit Rumpf und Stumpf ihrer Bewunderung entziehen wolle, — da kamen, so erzählt er uns selbst, „mehrere Kenner und Verehrer Mozarts“ (deren es freilich gar verschiedene Arten und Sorten giebt), zu ihm, um ihn zum Rächer seines Freundes Mozart aufzurufen. Der brave, aber alterschwache Mann — denn so mag ich mir ihn zu seiner Entschuldigung am liebsten denken — ein bekanntlich an den Achtzigen stehender Greis, und wahrscheinlich auch sonst cholerischen Temperamentes, bei welchen Eigenschaften bekanntlich noch viel häufiger als bei Jünglingen der Eifer mit dem Kopfe davonzulaufen und den Spruch zu bewähren pflegt, dass Alter nicht vor Thorheit schützt, — der brave alte Mann also, nachdem er, wie er S. 9 sagt, sich von seinen erwähnten Freunden von dem Inhalte meines Aufsatzes hatte unterrichten lassen, lässt sich auf diese Weise in der That einreden, hier sei sein sel. Freund Mozart angegriffen und er sei berufen, dessen Champion zu werden, er, er, seinerzeit ein Freund Mozarts, er sei der rechte Mann dazu, und da müsse er nun recht grimmig über — mich herfallen. Das will denn nun der brave Mann recht gerne thun; allein, wie freilich zu denken, etwas verlegen, sich in so spätem Alter erst noch zum Streitschriftsteller berufen zu hören, beschränkt er sich darauf, zu der ihm angemutheten Schrift nur ehrlich das geschichtliche Material, und seinen

Gerbers, Rochlitzens, Süssmayers, und der stillschweigenden Bestätigung der Verleger

---

ehrlichen Namen zum Aushängschilde, zu liefern, alles Übrige aber den guten Freunden zu überlassen, gutmüthig vertrauend, wie diese es machen, ausführen und redigiren würden, so werde es ja doch wohl recht sein.

Auf diese Art mag er denn, dies will ich wohl gerne glauben, den historischen Theil der Schrift selbst niedergeschrieben, und dieses seinen mehrerwähnten Vertrauten zur diensamen Verarbeitung übergeben haben; diese aber, in ihrer fanatischen Blindheit gar nicht sehend, dass das ihnen zur Benutzung gegebene Material die lebhafteste Betheuerung der Wirklichkeit der bisher noch einigermasen zweifelhaft gewesenen Thatsache von der grossentheiligen Unechtheit des Requiem enthalte, waren einfältig genug, es der Welt als eine Widerlegung dieser Thatsache zu präsentiren, als eine Widerlegung meiner Vermuthungen, deren factische Richtigkeit der Zeugnisgeber doch in allem Wesentlichen durchaus, nicht blos als Vermuthung, sondern nun gar als wirkliche factische Wahrheit, betheuert, — und dies alles — eine Vertheidigung der Echtheit zu tituliren!!!

Ist dieses aber so, wie ich es so gerne glauben mag, so hat der getäuschte, gemissbrauchte, ehrwürdige Greis sich höchlich zu beklagen, über die plumpe Art, wie die ungeschickten Freunde sein Vertrauen und seinen ehrlichen Namen misbraucht, zum Besten gehabt, und jedenfalls ihn schimpflich compromittirt haben, sowohl vor dem Richterstuhle des Menschenverstandes, durch die Absurdität einer Streitschrift, welche, unter dem Titel einer Vertheidigung der Echtheit, aufs umständlichste und bestimmteste die Unechtheit betheuert, — und fast noch ärger auch vor dem Richterstuhle der Ehre, Sitte und des Rechtes, durch die niedrigsten persönlichen Schmähungen gegen mich.

Denn wie höchst unwürdig ist die Art und Weise, wie die Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem geführt wird: gleich auf der ersten Blattseite, und fast bis zur letzten, fortwährend durch die giftigsten Ausfälle gegen — ein vor zwölf Jahren von mir geschriebenes Requiem, welches der Herr Verfasser einem trivialen Gassenhauer ähnlich findet, in Beziehung auf dasselbe mir Kunst- und Brodneid gegen Mozart und sein Requiem anschuldigt!! — und endlich durch die

B. u. Härtel, bezweifelt werden wollte, darf hier nicht mehr berührt werden, nicht nur weil

---

gröbsten, handgreiflichsten Entstellungen und Verdrehungen meiner Worte.

Was liesse sich dem Herrn Verfasser einer solchen Streitschrift nicht alles erwiedern, wollte man die einladenden Blösen benutzen, welche ein so plump und ungeschickt organisirter Angriff darbietet. —

Aber wie ganz unnöthig würde eine solche Erwiederung doch auch für jeden verständigen Leser sein, deren gewiss Keiner die niedrige Streitschrift ohne die tiefste Indignation gegen solche unwürdige Persönlichkeiten lesen und, denkt er anders von dem auf dem Titel genannten Verfasser so gut wie ich, wahres Bedauern für den braven Mann empfinden wird, dessen ehrenwerther Name hier auf so schimpfliche Weise auf die öffentliche Bühne gestellt erscheint.

Da es übrigens glücklicherweise jener Verständigen, bei denen so ungeschickte Angriffe keines Widerlegens bedürfen, noch genug giebt, so achte ich mich nicht allein der Mühe überhoben, sondern, aufrichtig gestanden, ich achte mich auch für zu gut, mich mit der erwähnten Streitschrift in einer Gegenschrift zu messen, zur Erlustirung des Pöbels, dessen Beifall am Ende freilich demjenigen zu Theil wird, der die grösste Fertigkeit in der Kunst an Tag legt, seinen Gegner mit Koth zu bewerfen, und ihn am gröbsten und frechesten mit unwahren Beschuldigungen zu verläumden, ein Beifall, der der erwähnten Schrift auch in einer, ihre Frechheit noch überbietenden, anonymen Recension in der Leipziger allg. mus. Zeitung, bereits zu Theil geworden ist.

Darum, statt alles Gegenstreites, nur folgende wenigen, ruhigen Bemerkungen.

Für's Erste habe ich auf Alles, was jene Schrift über die Schlechtheit und gassenhauerische Trivialität meiner *missa pro defunctis* sagt, und zum Theil mit leisen, aus dem Munde eines Priesters nicht eben erbaulich klingenden Equivoken (S. 18, Z. 20, 21) würzt, natürlicherweise auch nicht Ein Wort zu erwiedern; denn ich meine ja, es handelt sich hier um die historische Thatsache von der Echtheit des Mozartschen Requiem, und nicht von dem Werthe des meinigen. Was sollte also hier eine Diatribe gegen dieses? — Oder sollte ich etwa auch meinerseits das geringe Kunststück machen, auch eine seiner Compositionen auf ähnliche Weise herunterzuhudeln? — Bleiben wir denn doch bei der Sache!

das blose Bezweifeln solcher historischer Zeugnisse keine historische Widerlegung ist, sondern jetzt

---

Eben so leicht und gerne, wie ich dem H. Verf. die Diatriben gegen meine sehr schwachen Versuche in der Tonsetzkunst verzeihe, will ich ihm auch noch den, wenigstens gewaltig unbefugten Zuchtmeisterton zu gute halten, welchen er sich einbildet, sich nur so von oben herab gegen mich und über mich anmasen zu können, was alles, so wie viele andere ungezogene Invectiven gegen meine Person, er in seiner Einfalt wohl für nöthig und sachdienlich halten mogte, um meine Ansichten auch durch möglichste Herabwürdigung meiner Person möglichst siegreich zu bekämpfen, eine Absicht welche er auch deutlich genug durch die in einer anderen Beziehung eingeflossene Phrase (S. 26) verräth: „da es aber Herr Weber „ist, der von Vielen als Dictator über Alles, was „Musik betrifft, anerkannt wird." — Wer wird mit solcher Schwäche nicht Mitleid haben?

Etwas schwerer wird es mir, ihm auch die nicht wenigen Unwahrheiten zu verzeihen, die er dem Publicum von mir berichtet, indem er mir nicht allein den Wahnsinn einer Rivalität gegen Mozart (!!!) mit bestimmten Worten andichtet, **) sondern,

---

**) Ich selbst war es, welcher es veranlasste, dass das 10. Heft der *Cäcilia*, in welchem ich von der Composition eines Requiem überhaupt, und gelegenheitlich auch über mein Requiem gesprochen, zugleich mit dem 11. Hefte, worin mein Aufsatz über die Echtheit des Mozartschen, ausgegeben wurde, weil manche der, in jenem 10. Hefte über die musikalische Idee eines Requiem überhaupt und über den Requiemtext, — so wie auch über Tonmalerei u. dgl. entwickelten Grundsätze, auch in meiner im 11. Hefte enthaltenen Abhandlung über das Wesen des Kirchenstyls überhaupt, so wie zum Theil auch in dem Artikel über das Mozartsche Requiem, wieder zur Sprache und Anwendung gebracht wurden, und es, durch das gleichzeitige Ausgeben beider Hefte, entbehrlich wurde, die in jenem Hefte über die musikalische Conception eines Requiem überhaupt, und unter anderen auch über den Ritualtext des Requiem, aufgestellten Grundsätze, in diesem nochmal zu wiederholen, — und weil ich — viel zu unbefangen, entfernt war, es auch nur als möglich zu denken, es werde irgend jemand so toll oder so hämisch sein können,

vollends darum, weil die Wahrheit jener Zeugnisse nunmehr durch die Bemühungen des Herrn

um die Wuth der Fanatiker und Dummen gegen mich zu wecken, mich der Welt auch als einen Verächter und Frevler gegen das Mozartsche Requiem im Ganzen denuncirt, — mir andichtet, ich hätte nicht nur gesagt, dass kein einziges Stück rein Mozarts Arbeit sei, sondern ich wolle, „noch weiter" gehen, und behaupten, „die musikalische Darstellung dieses „Requiems könne unmöglich Mozart zum Verfasser „haben", — ich hätte gesagt, das Requiem sei „von Süss„mayer aus Mozartischen Skizzen, Brouillons, Croquis, „und Papierschnitzeln zusammengestoppelt"**)

in solcher Nebeneinanderstellung die wahnsinnigste und auf die krasseste Art ausgesprochene Rivalität gegen Mozart, wonicht gar pekuniären Brodneid (*risum teneatis!*) aufspüren zu wollen. *GW.*

**) Es ist in meinem vorigen Artikel freilich eine Stelle, welche, wenn man sie aus dem Zusammenhange des Folgenden reisst, sich dahin missdeuten lässt, als habe ich gemeint, das ganze Requiem möge aus blosen Papierschnittseln angefertigt (das Wort „zusammengestoppelt" ist mir jedenfalls fälschlich untergeschoben) sein. Es ist dies die Stelle pag. 212 bis 214 des 11. Cäcilienheftes. Dort erwähne ich im Allgemeinen, wie Tonsetzer Brouillons und Entwürfe „der verschiedensten Art und Gestalt" zu entwerfen pflegen, und äussere die Muthmasung „*solche* unter Mozarts Papieren, viel„leicht unter andern Papierschnittseln, zurückgeblie„bene Skizzen" seien es ohne Zweifel gewesen, woraus Süssmayer das Requiem angefertigt; ich sage „solche" (also Brouillons irgend einer der vorerwähnten verschiedentlichsten Arten); und diese meine Meinung ist auf der folgenden Blattseite vollends genau dahin ausgedrückt, dass das Requiem also „ganz so wie Süss„mayers Brief an die Verlaghandlung besagt, „grösstentheils seine" Arbeit sein möge. Wenn ich also hier meine Meinung ausdrücklich dahin bestimme, dass es wohl so sein möge, wie Süssmaiers Brief besagt, so bezeichne ich ja dadurch wahrlich meine Meinung bestimmt genug dahin, dass ich rücksichtlich der ersteren Hälfte solche Entwürfe meine, wie Süssmayers Brief die Brouillons der ersten Hälfte beschreibt, d. h. also Concepte grösstentheils noch ohne Instrumentation

Stadler muthmaslich vor fernerer Anfechtung noch gesicherter stehen werden als bisher.

---

und dergleichen mehr, — dass er, neben der arglistigen Versicherung, sich beinahe stets meiner eigenen Worte zu bedienen, in der That meine *ipsissima verba* in der sinnentstellendsten Verdrehung wiedergiebt, dass er sagt „Mozart hat also nach Webers Meinung grob ge„fehlt", grade da, wo ich mit der grössten Wärme darüber eifere, dass man die erwähnten Flecken Mozarten beizumessen wage! — u. s. w. u. s. w. — Soll ich, als Erwiederung auf dieses alles, den hochwürdigen Herrn fragen, ob er seine h. zehn Gebote, und namentlich das VIII. Gebot vergessen hat: du sollt kein falsch Zeugniss geben wider deinen Nächsten, — soll ich ihm all das erwiedern, wozu die unwürdige Schimpfschrift mich so reichlich berechtigt? — Ich will und werde es nicht, weil ich dadurch gewisslich Ihm, wenigstens subjectiv, Unrecht thun würde, dem hier sicherlich nur die Schwäche zur Last fällt, seinen Namen, allzu unvorsichtig, einer fremden Feder geborgt zu haben: ich sage sicherlich; denn der ehrwürdige Priester, der in einem der oben abgedruckten Briefe sich so würdig, human und selbst achtungsvoll äussert, kann die so ganz unanständige Schimpfschrift unmöglich selbst geschrieben oder auch nur vor dem Drucke gelesen und genehmigt haben, er müsste denn der zweizünglichste und heimtückischste Heuchler und Schmeichler sein, der je einen achtungsvollen Brief geschrieben.

Übrigens ist es wohl kaum nöthig, auf manche sonstige Lächerlichkeiten des Schriftchens aufmerksam zu machen, in welchem es z. B. (S. 16) heisst: „Wo hat er" (Süssmayer) „behauptet, dass er auch „an den drei ersten Sätzen nur den geringsten „Antheil habe? — Herr Weber ist schuldig, hierüber

---

und bloss mit Zifferbass, — zum Theil auch ohne Schluss, u. dgl., kurz eben so, wie es in Süssmayers Brief, auf welchen ich mich beziehe, geschrieben steht. Es ist demnach unwahr, wenn man dem Publikum berichtet, ich hätte behauptet, das ganze Requiem sei geradezu aus Schnitteln etc. angefertigt, (oder gar „zusammengestoppelt";) ich habe vielmehr nur diejenige thatsächliche Meinung geäussert, welche der Hr. Verfasser als vollkommen wahr hoch und theuer bestättigt. (Vergl. vorstehend S. 280.)

Weiter unten hierüber noch ein Paar Worte weiter. *GW.*

Also nicht von historischer Seite — wohl aber von ästhetischen Gesichtspuncten aus, haben Man-

---

„sich auszuweisen, sonst müsste man es für eine „grundlose Angabe von ihm halten." — — Die Ausweisung liegt in dem, in der Stadlerschen Schrift selbst wieder abgedruckten Briefe, wo Süssmayer schreibt: „Zu dem *Requiem* sammt *Kyrie* — *Dies irae* „— *Domine Jesu Christe* — hat M. die 4 Singstimmen „und den Grundbass sammt der Bezifferung ganz „vollendet, zu der Instrumentirung aber nur hin und „wieder das *motivum* angezeigt" u. s. w. — — Eben so muss man denn doch das üble Compliment wenigstens belächeln, welches der so eifrige Vertheidiger seinem Clienten Mozart dadurch macht, dass er dessen, seiner eigenen Behauptung nach, von Süssmayer ergänztes und beendigtes Requiem, für „sein vollkommenstes" erklärt, also für vollkommener, als alle von Mozart selbst fertig gearbeiteten — ein Compliment wofür wohl Süssmayer, aber nicht Mozart sich bedanken mag. — Wer wird aber über solche und ähnliche mitleidswerthe Schwächen, noch weiter viel Aufhebens machen wollen? — oder über die nichts sagende Betheuerung: „Nein! Es ist sein vollkommenstes, sein, so weit er es vor seinem Tode ausführen konnte, vollendetstes, ein echtes, reines „Werk Mozarts"; das heisst also: so weit echt und rein und von Mozart vollendet, als es echt und rein von Mozart vollendet ist. — —

Noch viel weniger, als auf die ebenerwähnte Schrift, kann auf die, unter dem Gewande einer Recension derselben, in Nr. 7 der Leipz. mus. Zeit. erschienenen, anonymen Artikel, ausführlich zu antworten sein, welchen zu lesen ich allen denjenigen empfehle, welche Lust haben, noch weit ärgere Schmähungen auf mich, auf meinen Aufsatz, auf mein Requiem, noch wahrheitswidrigere Verdrehungen meiner Worte, und daneben den unvernünftigsten Jubel darüber zu lesen, wie der Herr Verf. meine Behauptung (?) von der Unechtheit des Mozartschen Requiem — widerlegt habe. Ich sage unvernünftigsten und sage damit wohl eher noch zu wenig, als zu viel. Denn wenn der *A* so urtheilt, *B* aber anders urtheilt, und ein dritter, wie der anonyme Recensent der vorerwähnten Schrift, wollte nun jubelnd verkünden: Da könne man es jetzt sehen, wie unrecht der *A* geurtheilt habe; denn der *B* urtheile ja ganz anders, und sage ja: „Nein, es ist Mozarts vollkommenstes Werk" u. s. w. — so wäre dies wohl schon unvernünftig

che versucht, ihren Glauben an die durchgängige Echtheit des Requiem zu begründen.

Diese Einwendungen laufen sämmtlich auf den Ideengang hinaus: das Requiem sei denn doch so gar schön, dass es doch wohl wirklich von Mozart herrühren müsse.

Es ist dieser Ideengang von Verschiedenen auf die verschiedentlichste Art und Weise, zum Theil mit inniger Wärme, doch unpartheiischem Streben, mit geübter Feder, zauberisch anziehendem Styl, am trefflichsten ohne Zweifel vom trefflichen Herrn A. B. Marx, ausgeführt worden, (und die schönste Paraphrase zum Lob und Preis des Werkes hat der sinnige Herr L. Rellstab, in seinem wunderlieblichen Phantasiestücke, der Novelle in Nr. 13 der *Cäcilia*, „Aus dem Nachlasse eines jungen Künstlers", geliefert.) —

So schön und wirklich einnehmend aber auch jene Ausführungen sind, so ist es doch immer

---

genug: wenn aber noch obendrein der *A* gar nur geäussert hatte, eine gewisse Thatsache scheine auch ihm bis zu einem gewissen Grade glaublich, — der *B* aber betheuert, sie sei ganz gewiss wahr, und nun der Recensent des *B* darüber jubeln will, wie dieser *B* den *A* widerlegt habe: wie soll man alsdann gar dieses nennen? Ich meine, hier gebe sich der Ausdruck doppelt unvernünftig ganz natürlich von selbst. —

Aber freilich für den Pöbel der gemeinen Musiker und der seichten Dilettanten sind Artikel dieser Art gut berechnet, und ganz für diese Classe von Leuten gemacht, welche denn auch ihre liebe Freude daran recht ungetrübt geniessen mögen. Ich für meinen Theil habe mich um den Beifall dieser Classe nie bemüht.

Einigermasen bedaure ich, dass es mir, nach obigen Briefnumern XII und XXIX, nicht vergönnt ist, von Herrn Härtels erstem Briefe öffentlichen Gebrauch zu machen. *GW.*

noch eine ganz andere Frage, ob solcher Ideengang, das unbedingte Lob aller Stücke, ohne Ausnahm einzelner Stellen, selbst als vollkommen begründet zugegeben, irgend etwas beweise, — und gar ob er Etwas beweisen könne gegen die bisher unbestritten historisch bestandene und zum Überflusse nunmehr neuerlichst durch die allerbestimmtesten Zeugnisse und Betheuerungen vollends ausser Widerspruch gesetzte Thatsache der Unechtheit.

Wenn man freilich, als Bewunderer eines Mozartschen Werkes auftretend, sich schon im Voraus und unbesehens des Beifalls derjenigen versichert halten kann, welche das Werk für eine Composition Mozarts halten, so konnten aus gedoppeltem Grunde die Herrn Verfasser jener, auf solches äusserst vortheilhafte Terrain gebaueten, die allgemeine Verehrung für Mozart als Empfehlung vor sich her tragenden Einwendungen, auf den Beifall aller derjenigen Verehrer Mozarts sicher zählen, welche die historische Thatsache nie gewusst, oder längst vergessen, und die im 11. Hefte der *Cäcilia* enthaltene Erinnerung an dieselbe nicht gelesen, oder nicht verstanden, oder vielleicht etwas ganz Anderes herausgelesen hatten als darin steht, (wie dies, beim gemeinüblichen flüchtigen Lesen und Halblesen oder Lesen von der Mitte oder von hinten herein, leider oft genug zu geschehen pflegt,) und welche daher in jenen, gegen meinen Aufsatz erhobenen Widersprüchen, eine Vertheidigung Mozarts gegen einen Angriff auf Mozart oder eine Composition von ihm, zu lesen glaub-

ten. — Schade aber, dass ein Beifall dieser Art, ein Beifall dieser Personen, welche in die Lobsprüche auf das Werk darum gern und bequem einstimmen, weil es ihnen als ein Mozart'sches gerühmt wird, offenbar nicht derjenige Beifall sein kann, welchen jene Herrn Verfasser sich gewünscht haben können; indem diese von ihren Lesern vielmehr verlangen, dass sie, grade umgekehrt, aus der, vermöge eigener, unpräoccupirter Überzeugung, geschöpften Erkenntnis der Herrlichkeit des ganzen Werkes ohne Ausnahm, eben erst folgern und schliessen sollen, dass es ganz Mozarts Werk sei; was aber freilich nicht grade eben so leicht und bequem und daher auch nicht jedes Lesers Sache ist, indem es etwas mehr selbständige Urtheilskraft erfodert als Jenes, und was von jenen Lesern wohl die wenigsten vermögen.

Aber auch denen, welche ein solches eigenes Urtheil zu fällen vermögen, und also auch den Herren Verfassern jener Einwendungen selbst, glaube ich, befriedigend auf dieselben antworten, und, auf ihre Schlussfolgerung, von dem im Requiem wehenden hohen Geiste auf die gänzliche Echtheit, Folgendes erwiedern zu dürfen.

Wenn ich, nach ihrem lauten Bekenntnisse grenzenloser Verehrung für Mozart, sie frage, ob sie denn nicht glauben, dass ein Tonstück, an welches Mozart einmal die Hand angelegt, — eine händelsche Grundidee, von Mozart als Studie verarbeitet, — oder auch selbst eine Mozartsche Grundidee, von einem Mozartschen Eleven ausgeführt — ob sie, sage ich, als Verehrer Mozarts,

denn nicht glauben und mir nicht zugeben wollen, dass einem solchen Tonstücke, dessen erste Hälfte grösstentheils, und muthmaslich auch Manches von der zweiten Hälfte, aus Mozarts Feder geflossen, allemal der unverkennbare Stempel Mozartscher Göttlichkeit aufgedrückt sein könne und müsse? — werden sie mir auf diese Frage mit Nein antworten wollen?

Sobald man aber dieses zugiebt, so hört ja auch eben darum dieser Stempel auf, ein Beweis der durchgängigen Echtheit des ganzen Werkes zu sein. Und ohne also der lauten Bewunderung jener Herren im Geringsten in den Weg treten zu wollen, und selbst wenn ich das Requiem im Ganzen vielleicht noch weit wärmer bewundere, als sie es thun; so werden wir doch beiderseits zugeben, dass Mozarts Genie gross genug war, um so wunderherrlich auch schon aus blosen Studien nach Händel, und aus blosen Mozartschen Entwürfen, wenn auch erst nach seinem Tode von einem seiner Schüler ausgeführt, hervorzustrahlen, und vollends gar aus denen Stücken, die grösstentheils fertig aus seinem eigenen Pinsel hervorgegangen; — und wollten jene Herren mir dieses nicht zugeben, so würden sie dadurch wenigstens eine weit geringere Meinung von Mozarts Göttlichkeit an Tag legen, als ich.

Aus eben dem Gesichtspunkte betrachtet, wird man aber dann auch auf der anderen Seite nicht mehr

läugnen, dass ein Werk, dessen erste Hälfte zum Theil aus Studien, die zweite aber höchstens aus Skizzen, von einem Schüler, Notisten oder Secretär Mozarts zusammengesetzt, wonicht gar die ganze zweite Hälfte ganz von jenem dazugethan worden ist, — dass ein solches Werk, neben jenem Stempel der Göttlichkeit, auch Spuren manches Menschlichen, Spuren der Schülerhaftigkeit des Schülers, tragen könne, — ja unter Umständen wohl tragen müsse, — und zwar um so sicherer, je wahrer es sein mag, dass, wie meine Herren Gegner behaupten, jener Zusammensetzer, Süssmayer, nur so ein gar sehr untergeordnetes Subject gewesen.

Stellen wir uns vor, Raphael von Urbino habe, (vielleicht in einer seiner früheren Bildungs-Epochen,) angefangen gehabt, zum Theil als Studien nach einem Gemälde seines verehrten Pietro Perugino, ein Bild zu malen, und nach seinem Tode habe sich die halb übermalte Leinwand vorgefunden. Ein Schüler des verklärten göttlichen Jünglings, und zwar ein bekanntlich nur höchst mittelmässiger, den er nur etwa dazu zu gebrauchen pflegte, dies und jenes Nebending an seinen Gemälden nach seiner Vorschrift, und natürlich unter seiner unmittelbaren Aufsicht auszufüllen u. dgl., — dieser Schüler, sag ich, habe nun dasjenige, was an jenem Bilde von Raphaels Pinsel schon ziemlich fertig ausgeführt gewesen, noch vollends ausgemalt, die andere noch ganz leere Hälfte der Leinwand aber mit Figuren und Gruppen eigener Composition ausgefüllt — wenn auch vielleicht nach

einigen im *atelier* des Verklärten noch vorgefundenen anderen Raphaelschen Skizzen, oder nach Ideen welche der Meister ihm früher mündlich mitgetheilt gehabt; — so frage ich: ist es wohl anders möglich, ist es anders denkbar, als dass dieses also und ohne des Meisters Aufsicht ausgeführte Gemälde, neben der Spur Raphaelscher Göttlichkeit, auch die der Schwäche des Schülers, — und dass es, neben den Spuren der Beschränktheit des, vielleicht ungeschickt wiedergebenden — vielleicht missverstanden habenden Schülers, doch immer auch den Stempel des Raphaelschen Geistes trage?? —

Man stelle sich nun vor, ein Kunstfreund trete vor dieses, auch in der erlittenen Verunstaltung noch unverkennbar wunderherrliche Gemälde hin, bedauere die Mishandlung, welche des Schülers Pinsel demselben angethan, bedauere, dass der Welt nicht, statt dieser Überarbeitung des Schülers, doch lieber das unausgemalte Gemälde des herrlichen Meisters unangetastet erhalten und mitgetheilt worden; ein hinzutretender Kenner aber wolle ihn durch die Äusserung widerlegen: Raphael sei ein gar grosser Künstler gewesen, und daher könne an diesem Bilde nichts auszusetzen, und das was der Kunstfreund als Makel des Gemäldes bedauere, müsse folglich doch sehr schön sein: so würde wohl Niemand eine solche Art zu argumentiren für bündig erkennen; eben so wenig als, umgekehrt, die Schlussfolgerung: das Bild müsse wohl ganz von Raphael sein, weil es unverkennbare Spuren Raphaelscher Göttlichkeit an sich trage.

Stellen wir uns weiter vor, das Gemälde sei von dem Inhaber der Bildergalerie zwar gleich ursprünglich keineswegs für ein von Raphael ausgemaltes Bild, sondern für ein, in der erwähnten Art aus dem Pinsel des schwachen Schülers hervorgegangenes, angekauft, und auch in öffentlichen Blättern nie für etwas mehr ausgegeben worden, indessen habe der Inhaber, weil doch Vieles daran von Raphael herrühre, den Namen Raphael auf den Rahmen des Bildes setzen lassen, und es stünden nun, neben jenem Kunstfreunde und jenen Kennern, auch noch Andere, welche, sich an den auf den Rahmen geschriebenen Namen Raphael haltend, nie erfahren, oder vielleicht vergessen hatten, dass es keineswegs ein Bild von Raphael sei: — so werden freilich diese über die Reden des Kunstfreundes allerdings befremdet sein, — ja, ihm die zwar allgemein bekannte, aber vergessene Thatsache vielleicht nicht einmal recht glauben wollen; — ja seine Äusserungen mögen ihnen wohl ordentlich paradox vorkommen; und nebenbei werden sie es auch wohl unbequem finden, einen bisherigen bequemen Glauben aufgeben, sich erst wieder mit eigenem Urtheilen incommodiren und vielleicht gar einsehen zu sollen, dass die Sache zum Theil anders sei, als sie sie, der bisherigen unbedingten Anbetung folgend, geglaubt und betrachtet hatten; — lauter Motive, für welche aber doch der Kunstfreund nicht kann. —

Stellen wir uns aber noch weiter vor, es kämen noch Andere hinzu, sich Verehrer Raphaels nennend, überschütteten den Kunst-

freund mit Schmähungen aller Art, weil er nicht Alles an dem Bilde göttlich finde, liefen stracks auf den Markt, und posaunten vor allem Volke, dort stehe Einer, der wolle den Raphael critisiren, — und zwar gar aus Kunst- und Brodneid *); den müsse jeder gute Raphaelianer steinigen!! — Ich frage, ob diese Beschuldigung Wahrheit, oder gemeine Verläumdung wäre?

Wenn aber, im fingirten Falle, der Kunstfreund sich, vor den Kothwürfen des Pöbels, zu verständigen Menschen flüchtet, wird er da erst nöthig haben, diesen zu sagen, dass und wie hoch er Raphael verehre, und dass sein Eifern gegen die verunstaltenden Sudeleien des Restaurators natürlicherweise grade nur Ausfluss seiner Verehrung für den Meister selbst sein konnten.

Es giebt Dinge, und vorzüglich Empfindungen, welche unsere Seele so innig durchdringen, dass wir uns ordentlich scheuen und schämen müssen, die Leute erst von dem Dasein derselben versichern zu sollen. Wie warm und begeistert der verläumdete Kunstfreund auch vielleicht in jedem anderen Augenblicke vom Ausdrucke seiner Verehrung für den göttlichen Maler überströmen mögte, — in diesem Augenblicke, und gegen diejenigen, die fähig wären am Dasein dieses Gefühles in seiner Brust zu zweifeln, dasselbe gleichsam als abgenöthigstes Glaubensbekenntnis, erst auszusprechen, und zu betheuern, dass er — — dass er kein Verächter, — dass und in welchem Grade

*) Himmel! —

er vielmehr ein Verehrer Raphaels sei, — dies wird er, meinem Gefühle nach, nicht über sich gewinnen können, und die Verehrung, von welcher er sich jederzeit durchdrungen gefühlt, wird ihm viel zu heilig sein, als dass er dieselbe gleichsam in der Form eines abgenöthigten Glaubensbekenntnisses aussprechen mögte. Es ist damit ungefähr so, wie mit der Ehrlichkeit. Der rechte Mann, der sich der Ehrlichkeit bewusst ist, und dies, als sich von selbst verstehend, als Etwas betrachtet was er sich gar nicht anders denken kann, der würde sich gewiss vor sich selber ordentlich schämen, sollte er von seiner Ehrlichkeit Rühmens machen, und die Leute versichern, dass er kein Bösewicht, sondern wahrhaftig ein ehrlicher Mann sei; — indess Kotzebues Grapselmann seit 25 Jahren aller Welt bei jedem dritten Wort wiederholt hat: „Sehen Sie! ich bin eben ein ehrlicher Mann"; und nun einem Vertrauten äussert: „Sehen Sie, lieber Freund, so muss man's machen: „selbst die Kinder auf den Strassen haben's seit 25 „Jahren von mir gehört, und wissen jetzt gar nicht „mehr anders, als: der Grapselmann ist der ehr„lichste Mann im ganzen Städtchen". —

Oder soll der Kunstfreund es sich etwa zum Vorwurf machen, dass er, als er jenes Bedauern über die dem Gemälde anklebenden Makel aussprach, nicht wenigstens um der Schwachen willen recht laut und recht breit die sämmtlichen Umstehenden erst versicherte, indem er die Flekken tadle, wolle er damit nicht das ganze Gemälde, und noch weniger die Arbeit des Meisters,

sondern nur die Stümperei des Schülers bedauern; man möge ihm doch ja nur glauben, dass er dieses und dieses und wieder dieses Stück des Bildes eben so sehr bewundere als sie, (und vielleicht viel wärmer, als mancher wortreiche Enthusiast,) — — möge ihm nur ja glauben, dass er wahrhaftig ein Verehrer Raphaels sei, und dass er die, aus dem entstellten Bilde hervorstrahlende Herrlichkeit, so und so tief erkenne und empfinde und so und so hoch davon begeistert sei. — Mich dünkt, er hätte sich solcher ungeheuern Plattitüden vor sich selber schämen müssen, und ein Vernünftiger unter den Umstehenden würde ihm mit Recht erwiedert haben: Pfui schämen Sie Sich, Herr, wenn Sie meinen, dass unter vernünftigen Leuten es noth thue, so Etwas erst zu sagen!

Und wenn übrigens der Kunstfreund, vor dem herrlichen, aber durch Schülers Hand an einzelnen Theilen verunstalteten *Torso* stehend, seinen Unwillen ohne Sordin ausgesprochen, wenn er z. B. gesagt, Raphael drehe sich gewiss knirschend im Grabe herum, wenn er sehe, nicht allein wie seine Ideen vom Schüler verunstaltet und befleckt worden, — sondern wie die lieben Beschauer diese oder jene Missgestaltung, diese oder jene verzeichnete Hand, diesen oder jenen verunstalteten Gesichtszug, sogar für das Erzeugnis seines Meisterpinsels halten, — wenn, sage ich, der Kunstfreund durch solche Bemerkungen zwar natürlicherweise nicht den Meister lästert, wohl aber denenjenigen unter den Umstehenden freilich etwas unangenehm ins Gesicht

schlägt, welche, (unwissend oder uneingedenk, dass das Bild nie auch nur dafür ausgegeben worden, ganz das Werk Raphaels zu sein,) seit 30 Jahren in emphatische unbedingte Lobpreisungen über alle Theile des Bildes ohne Ausnahme, und vielleicht gar grade über die verzeichnete Hand oder den verunstalteten Gesichtszug, auszubrechen gewohnt gewesen; — so ist es doch wenigstens nicht des Kunstfreundes Schuld, dass diese Anbeter verjährter Verunstaltung sich compromittirt fühlen, und meinen, sie müssen sich nun durch Schmähungen gegen den Kunstfreund beschönigen. *)

Und wenn etwa Einer hinzutreten, und behaupten wollte: er wisse ganz gewiss, dass der und der Gesichtszug, die und die missfällige Tinte, die der Kunstfreund da zu tadeln sich unterstehen wolle, ganz so, wie es jetzt

*) Ungefähr wie jener von welchem unser Tiek sagte: „Er zuckt über Alles die Schultern, wenns nicht „nach seinem Sinne ist, und er hat doch nur einen „sehr engen Sinn, so wie die meisten Menschen, „sie wissen oft nicht, warum sie etwas tadeln, es „scheint ihnen blos verwerflich, weil sie noch nicht „darauf gekommen sind.“ (Phantasus 2 Bd. S. 43 f.) oder wie jene, auf welche A. B. Marx, in seiner Relation über Holthei's Vaudeville, der Kalkbrenner, hinzielt: „Der Breslauer Kalkbrenner (Ar„beiter in einer Kalkbrennerei) wird nämlich vom „enthusiastischen Bürgermeister Kozeluch (Schmel„ka) für den Londoner Kalkbrenner gehalten und „forcirt, seine Künste am Pianoforte zu zeigen. Er „tappt und schnurrt denn auch tüchtig darauf herum „und der entzückte Bürgermeister hört darin die ge„nialsten Ergüsse, obgleich er meint, von einem an„dern Klavierspieler, als dem grossen Kalkbrenner, „würde man dergleichen verwirrt und übelklingend „finden. — Hand auf's Herz: tritt nicht bei ..... „dieselbe Art der Schätzung ein?“ (Berl. Mus. Ztg. 1825. S. 378.)

dastehe, von Raphael selbst gemalt sei, und dass der Schüler an diesem Zuge, an dieser Tinte, keinen Pinselstrich gethan; — er habe Gelegenheit gehabt, gleich nach Raphaels Tode, das unvollendet hinterlassene Bild in noch ganz unberührtem Zustande zu sehen; damal sei dieser angeblich unangenehme Gesichtszug etc. grade so gewesen, wie er sich noch jetzt präsentire; derselbe könne folglich nicht missfällig sein, müsse vielmehr für höchst edel und vortrefflich erkannt werden; und wer es daher wage, denselben zu tadeln, der habe den Raphael selber gelästert?! — Wie leicht würde da der Kunstfreund, auch wenn er an der Wahrheit der factischen Behauptung gar nicht zweifeln will, dem Behauptenden blos mit einem einzigen Fingerzeig auf vorstehende Blattseite 274 und f. antworten, und ihn etwa fragen dürfen: ob er wohl glauben möge, oder wohl gar für gewiss zu behaupten wage, dass Raphael diesen Zug als fertig gemalt betrachtet habe, und beim Ausmalen des Bildes sicherlich keinen Pinselstrich mehr an diesem Zuge würde gethan, denselben nicht erst noch übermalt, nichts an der Haltung desselben, vielleicht durch einen einzigen Meisterstrich, würde geändert, dies oder jenes erst noch so oder so tingirt und lasurirt, sondern ihn ganz in dem unvollkommenen Zustande gelassen haben, in welchem er sich befand, als der Tod den Meister über der unvollendeten Arbeit abrief? — Wer wird von einem unfertigen Gemälde behaupten wollen, der Meister wolle Alles so haben, Alles grade so las-

sen, wie es jetzt aussieht? — und wer, wenn er die Grösse des verklärten Meisters wahrhaft zu verehren und zu begreifen vermag, wird solche Behauptungen wagen mögen, welche, unter Umständen wie diese, nichts anders als Lästerungen gegen den Verklärten sind, ja, sogar factisch unwahre Anschuldigungen sein können, sofern es sich etwa am Ende doch herausstellte, dass der Schüler an diese oder jene Stelle in der That doch Hand angelegt, des Meisters Blau mit Rosenroth übertüncht (vgl. S. 303, 310,) oder gar ein ganzes Glied ausgelöscht oder supprimirt (vgl. S. 267) hatte. —

Setzen wir endlich, jener Kunstfreund im Bildersale habe, im Eifer seiner Rede, sich auch einmal — versprochen, und etwa z. B. statt Ohr, Nase, oder statt Nase, Ohr gesagt — oder er habe seine Bemerkungen über das Bild drucken lassen, und der Setzer habe statt Nase, Ohr gesetzt, und der Corrector es übersehen; und nun hätten die Schreier es sich zum ganz absonderlichen Feste gemacht, jubelnd zu verkünden: der Mensch da, der „den Raphael recensiren wolle," sei wohl gar capabel, ein Ohr für eine Nase anzusehen, oder dgl. — was müssten dann verständige Menschen von solchen Wiederlegungen sagen und denken? *) — Und wenn im Verlage des Inhabers

*) In meinem ersten Aufsatze steht: „wundersüsslich „eintretenden Flöten nur gar zu reulich", statt: „wundersüsslich eintretenden Flötentöne der „Weiberstimmen nur gar zu treulich". Der Setzer hat nämlich entweder gleich beim Setzen eine ganze Zeile des Manuscriptes übersprungen, oder aber vielleicht auch erst bei der Correc-

der Bildergalerie eine Zeitung für Malerei herausgegeben, und in derselben, unter anderen persönlichen und unwürdigen Schmähungen, zur Belustigung des vorerwähnten Pöbels, auch sogar Victoria darüber geblasen würde, dass der Kunstfreund, in seiner leidenschaftlichen Blindheit, nicht einmal ein Ohr von einer Nase zu unterscheiden wisse — was würde man dann von solchen Mitteln denken — und was von einer Sache, zu deren Verfechtung solche Mittel gebraucht werden.

Doch kommen wir von dem Bilde zurück, und beschäftigen uns noch einigermasen mit dem specielleren Inhalte der Schutzschriften, welche an den vorerwähnten Orten

---

tur, welche bei mir oft etwas bunt, mühsam und schonungslos ausfällt, die jetzt fehlenden Worte verlegt und aus Versehen unterschlagen, so wie auch bei „treulich" das t, und beides ist bei der Revision übersehen worden. — Ohne besondere Ruhmredigkeit darf ich die Ehre haben, die verehrten Leser zu versichern, dass ich in der Musikkenntnis in der That bereits so weit vorgedrungen bin, um Singstimmen mit untergesetztem Texte nicht für wirkliche Flötenstimmen anzusehen. Herr A. B. Marx war so gütig, zu muthmasen, es könne wohl vielleicht irgendwo eine Ausgabe der Partitur mit Flöten existiren, und diese mir vorgelegen haben; es ist aber nur ganz einfach und natürlich so wie ich eben erwähnt. — Ein sehr ähnlicher und dem Sinne nach ganz gleichstehender Druckfehler ist Ihm in Seinem eigenen Aufsatze in seiner eigenen Zeitung vorgefallen: dort, 1825 S. 382, schreibt er von der Melodie der Singstimmen im 12—14 Takte des *Tuba mirum*, wo doch nur Eine Singstimme zu sehen ist. Dass er das seinen Sinn verunstaltende *n* sicherlich nur bei der Revision des Druckes übersehen habe, ist gewiss die nächst liegende Erklärart des, gleichwohl noch nicht widerrufenen, Druckfehlers. *GW.*

für die durchgängige Echtheit des Requiem, und — so sieht es wenigstens beinahe aus — zur Vertheidigung Mozarts (als ob dazu der Fall vorhanden wäre!!) erschienen sind.

Es wird in denselben schon als allgemeine Entschuldigung desjenigen am Requiem, was etwa sich nicht ganz wohl rechtfertigen lasse, einestheils gesagt: man müsse eben überhaupt Rücksicht nehmen auf Mozarts eigenthümliches Wesen, auf die Zeit in der er gelebt, und auf seine, bei seiner sinnlichen Erregbarkeit nun einmal vorgefasste Ansicht. Eine solche Ansicht habe sich nun einmal so bei ihm gestaltet gehabt, das sei nun einmal seine liebenswürdige Individualität; und wenn man auch bisweilen im Begriffe stehe, auszurufen: „dies ist kein *Idomeneus*, kein *Sextus* oder *Sesto*, (kein *Kyrie*, kein *Tuba mirum*), dann scheine Mozart hinzuzutreten, und zu sagen: dies ist mein *Kyrie*, wie lieb ich es, dies mein *Tuba*, wie lieb ich es! — Mozart habe, seinem Leben und seiner Zeit gemäss, nur so schreiben, und keinem Vorgänger nacharbeiten können u. s. w. — Anderntheils meint aber im Gegentheile Herr Stadler S. 25, alle katholische Componisten (!) haben den Text (des *Quam olim*) auf gleiche Weise wie Mozart behandelt, auch Winter und Vogler. Es sei höchst gründlich nach Händelscher Manier, u. s. w. und S. 19: dergleichen Passagen, wie die krausen chromatischen Sechzehntelpassagen im Kyrie, seien nun einmal zu Händels Zeiten Mode gewesen! und hiermit im Einklang äussern Andere, Mozart habe

lieber den Eingebungen seines Genius Fesseln anlegen, als die Formen des hergebrachten Ritus verletzen wollen, sei daher mit kindlichem Gehorsam seinen Vorgängern Reuter, Bono, Albrechtsberger, u. s. w. gefolgt, und Theilnehmer ihrer Fehler geworden. — Um ein Thema wie das der Kyrie-Fuge tüchtig durchzuarbeiten, müssten auch schwer zu intonirende Skalen vorkommen; doch da die Oberstimme die Violinen, die Bassstimme aber die Orgel und die Violone zur Unterstützung hätten, so mögten immerhin die Sänger zusehen, wie sie zurechte kämen. Eben so sei es nun einmal eine Gewohnheitssünde, im *Tuba* melodische Arioso's einzumischen, das *confutatis* grell zu coloriren, und über dem *Quam olim* alle Künste des doppelten Contrapunctes loszulassen.

Welche von diesen, einander freilich sehr widersprechenden Entschuldigungen oder Rechtfertigungen den Vorzug verdiene, will ich hier nicht entscheiden.

Wieder ein anderer der vorerwähnten Aufsätze führt mir zu Gemüthe, es sei ja in meiner Theorie der Tonsetzkunst von mir selbst ausgesprochen, dass die grossen Meisterwerke der Kunst nicht aus der Theorie, sondern die Theorie erst aus den Werken der grössten Künstler hervorgegangen seien. In der That sei auch „Alle musikalische Theorie neuer Zeit in Deutschland" durch Haydn, Mozart und Beethoven begründet worden; was diese sagen und thun, gelte mit Recht als Gesetz, sie handelten durch Instinkt, — „so wie die Ente, wenn sie sich einem Wasser naht, nun

„gar nicht anders kann als darauf zu schwim-
„men“: (*sic*,) — folglich könne Mozart auch nicht fehlgegriffen haben. (Berl. M. Z. 1826 S. 16.)

Sofern solche Einwendungen Rechtfertigungen Mozarts sein sollen, so darf ich wohl wiederholen, was ich schon oben bei ähnlicher Gelegenheit gesagt, dass ich ja nie Mozart eines Fehlgriffes geziehen, dass ich ihn übrigens viel zu hoch verehre, um ihn, oder auch nur Einen seiner Pinselstriche, oder wohl gar ein ganz von ihm herrührendes Gemälde, solcher Entschuldigung und Beschönigung bedürftig zu halten wie die, in deren Darlegung der eben erwähnte Herr sich so wohl gefällt, — und seinen Lesern so wohlzugefallen gedenkt, und dem sich vielleicht, mit Göthe, zurufen liesse:

> Ja! wer Eure Verehrung nicht kennte:
> Euch, nicht Ihm, baut ihr Monumente.

In der That ist aber insbesondere auch der geistreiche A. B. Marx weit entfernt, Argumente wie die des Hrn. Stadler oder des eben erwähnten ungenannten Herrn, in solchem Sinne gebrauchen zu wollen: Er will im Gegentheil vielmehr, durch Hindeuten auf Mozartische individuelle Eigenheiten, nicht den Werth der bezweifelten Stellen rechtfertigen, sondern nur ihre Abstammung aus Mozarts Geist erklären, (1825 S. 379;) ein artificieller Beweis, welcher vielleicht stärker und siegender als jeder andere sein könnte, welchem aber nur jetzt die vorliegende historische Gewissheit denn doch entgegensteht.

Soll ich, nach diesen allgemeineren Betrachtungen, nun auch noch auf die, an den mehrerwähnten Orten vorkommenden, Rechtfertigungen oder Entschuldigungen einzelner Stellen des Requiem Etwas sagen? — Es geschehe, mit den möglichst wenigen Worten, und selbst lieber unvollständig, als noch ausführlicher als dieser Aufsatz nun doch schon geworden ist.

Zu Gunsten der, nach einem Händelschen Alleluja gebildeten, Kyrie-Fuge hat man gesagt, Mozart habe eben nicht sowohl auf die Bedeutung der Worte *Kyrie eleison* gesehen, als vielmehr die Absicht gehabt, den Gottesdienst durch eine künstliche Fuge zu verherrlichen, und seine Kunst am Gottesdienste zu heiligen, und so rausche und woge in ihr die Herrlichkeit begeisterter Kirchenfeier. — Es ist nicht möglich, schöner für eine Sache wie diese zu sprechen. *) — Etwas matter nimmt sich dagegen die von Herrn Stadler gewählte Beschönigung aus: man müsse die chromatisch

*) Wenn ich, im früheren Aufsatze S. 218, dahingestellt sein liess, ob insbesondere die „chromatischen" Sechzehntelfiguren nicht vielleicht blos „für Instrumental-Zwischenspiele bestimmt „gewesen", oder ob Mozart „vielleicht" die Absicht gehabt, während der Sechzehntel der Instrumente, die Singstimmen nur die Haupttöne in „Viertelnoten" angeben zu lassen; so thut Herr A. B. Marx mir denn doch Unrecht, wenn er mir entgegensetzt, wie matt und leer es freilich in den nicht chromatischen Stellen klingen würde, die Singstimmen, in halben Noten, einherschreiten zu lassen, woran ich aber auch nie gedacht habe; und grade so Unrecht thut er mir auch, wenn er seinen Lesern berichtet, ich hätte im *Tuba* auch das Sopransolo als weichlich und unbefriedigend getadelt: indess ich von diesem Sopransolo auch nicht die entfernteste Erwähnung gethan. *GW.*

gurgelnden Passagen dieser Fuge eben nur auf eine feine, sanfte Art singen, und dann wirbelten (*Kyrie eleison!*) diese Töne immer höher und höher, herzerhebend bis zum Ewigen. — Auch seien dergleichen Passagen zu Händels Zeiten ja „Mode“ gewesen. — (*Sic!* S. 19.)

Ich muss gestehen, dass ich noch immer meinen ursprünglichen Glauben vorziehe, Mozart würde, hätte er uns ein *Kyrie* als ein *Kyrie* seiner Composition, und zwar zu einem Requiem geben wollen, nicht also geschrieben, nicht also „gewirbelt“ haben, auch nicht der „Mode“ zu Liebe; da wir aber, seit jener früheren Äusserung meines Glaubens, nunmehr vollends nicht allein von Herrn Stadler (S. 17 seiner Schrift) belehrt worden sind, sondern uns auch selbst überzeugt haben, dass die ganze Einleitung zum ersten Satze eine, aus Händels *Anthem for the Funeral* etc. genommene, und auch die Kyriefuge nur eine (muthmasslich frühere) Studienarbeit nach Händel gewesen; so löset sich das Räthsel zu Gunsten jenes meines früheren Glaubens ganz einfach dahin, dass es Mozarten, als er solche, nicht zur öffentlichen Ausstellung bestimmt gewesene Studienarbeiten nach Händelschen Vorbildern niederschrieb, der Natur der Sache und dem nächsten Zwecke artistischer Studien zufolge, auf Dergleichen wohl gar nicht anzukommen brauchte, und wir daher auch nicht mit gefangen genommenem Glauben würden zu verstummen brauchen, wenn uns etwa einmal die chromatisch gorgheggirenden Sechzehntelpassagen von Mozarts

eigener Feder geschrieben sollten vorgezeigt werden können. *)

---

*) Noch eine weitere, ganz besondere Thatsache, nach welcher es ganz offenbar Mozarten, seines Künstlerruhmes ganz und gar unbeschadet, bei diesem Requiem auf Manches, was er sonst sicherlich nicht hätte thun mögen, nicht anzukommen brauchte, und warum er namentlich frühere Studienarbeiten für passend genug achten mogte, als Nr. 1 und 2 zu dienen, — diese Thatsache, sage ich, wird noch in der Folge, vielleicht bald, jedenfalls sicherlich, bekannt werden, spätestens sobald ein Paar Augen sich geschlossen haben werden, (es geschehe dies vor, oder nach den meinigen,) wahrscheinlich aber auch noch früher, indem sogar mehre Personen, deren Namen in diesem Aufsatze noch gar nicht genannt worden, bereit sind, besagte, seiner Zeit sogar nicht wenigen Personen bekannt gewesene, ohne Zweifel auch dem Hrn. Stadler nicht unbekannte, auch in Wienerisch-Neustadt noch im Stillen notorische, und doch der Welt bis jetzo so glücklich verborgen gehaltene Thatsache, nächstens öffentlich bekannt zu machen, und dabei ihren ehrlichen Namen zu nennen. Es wird bekannt werden, dass und in welchem Sinne die von Mozart, (der, neben dem göttlichen Künstler, eben auch ein lebenslustiger Mensch war, menschliche Bedürfnisse hatte, das schnöde Metall, zumal vorausbezaltes, zu gebrauchen und zu verbrauchen verstund, und nicht alle Tage, und vollends nicht jeden Tag seiner letzten Krankheit, gelaunt und vermögend war, viel zu componiren) — es wird, sag ich, bekannt werden, warum und in welchem Sinne die von Mozart unvollendet hinterlassenen Blätter eine ganz andere Bestimmung hatten, als die, der Welt für ein Requiem seiner Composition gegeben zu werden; — wodurch es sich denn auch noch auf eine ganz andere, und noch viel bündigere Art, als in der obigen Anmerkung S. 276 u. f. geschehen, erklären wird, warum Mozart diese Arbeit nicht ins Verzeichniss seiner Compositionen eintrug. Man wird dann vielleicht Manches, wofür man bisher so tief ästhetische und sublim religionssinnige Erklärungen aufzufinden strebte — ganz gewaltig natürlich finden, übrigens über die Geschichte — viel lachen. *GW.*

Ungefähr ähnlich den vorstehend erwähnten, sind die, an verschiedenen Orten aufgestellten Rechtfertigungen der von mir bezweifelten Stellen des *Tuba mirum* mit *Cum vix justus*, des *Confutatis*, des *Quam olim*, und des *Hostias*.

Die Süsslichkeit des Fagottgesanges im 8. 9. und 10. Takte des *Tubâ mirum* sei, sagt man, ja ganz passend, indem der Posaunenschall ja auch Gerechte wecken werde, deren süsse Freude hier, (in drei süssen Tacten,) geschildert werde. — Auch sei es Mozarts Individualität gemäss, und auch, künstlerischer Erfahrung nach, gut gewesen, zwischen zwei starken, heftig erschütternden Sätzen, — drei süsse Tacte, (— mit allem nächst Vorhergehenden und Nächstfolgenden, und mit der ganzen sonstigen erschütternden Haltung des ganzen Tonstükkes contrastirend!) einzuschalten. — So, wahrlich, liesse sich auch das Disparateste entschuldigen, zumal sobald es heisst, Mozart habe es gethan.

Allein glücklicherweise bedarf auch hier Mozart solcher Vertheidigung nicht, indem wir vielmehr durch obigen Brief des H. Miksch, Nr. XXIX, mit ihm übereinstimmend durch das Zeugniss unsers C. M. v. Weber, Nr. XXII, wie auch von Herrn Marx (1825, S. 382,) nunmehr wissen, dass diese Stelle wirklich nicht echt ist, und dieser süsse Fagottgesang nicht auf Mozarts Rechnung kommt, indem dieser uns hier keineswegs ein Fagott in seinen schmelzenden höheren Tenortönen singen lassen wollte, sondern fortwährend eine Posaune, dass aber Süssmayer sich erlaubte, der Welt statt dieses gross-

artig bedeutungvollen Instrumentes, ein fein geschlachtes Fagott unterzuschieben, aus welchem denn freilich die, jedenfalls äusserst cantable Melodie, mit einer höchst anpassend süsslichen Grazie hervortritt und, statt der Weltgerichtsposaune, uns schmelzenden Hirtengesang hören lässt.

In solchem Grade hat also der Herr Bearbeiter Süssmayer, oder sonst wer, bei der Herausgabe zu variiren sich erlaubt! Ja, nicht allein in diesen drei Tacten, sondern volle vierunddreissig Tacte lang, also vor und während des ganzen Bass-Solo, und während des ganzen Tenorsolo, hatte, dem Zeugnisse der vorstehend genannten Herren zufolge, Mozart eine concertirende Posaune gewollt: um aber die Sache leichter, practikabler und zu rechtem Kaufmannsgut zu machen, hat — Herr Süssmayer, oder sonst wer, in Stuppach, Neustadt, Wien, Leipzig, oder sonstwo, sich kein Gewissen daraus gemacht, das ganze, 34 Tacte lange, grossartige Posaunensolo, in ein modernes Fagottsolo in Tenortönen umzuschmelzen; — und diese und ähnliche Umgestaltungen und Verunstaltungen, soll man anbeten als Mozartsche Götterformen, — und hat sie angebetet.

Ich wüsste nicht, wie meine ursprüngliche Äusserung, die Süsslichkeit des befraglichen Fagottsolo's lieber dem Herrn Süssmayer als unserm Mozart zu Last legen zu wollen, auffallender gerechtfertigt werden konnte, als durch die nun vorliegende Entdeckung der Thatsache von der Verwandlung grandiösen Posaunenschalles in süssliche Tenortöne eines modernen Fagottes.

Doch der dem Cäcilienhefte gesetzte Raum naht sich dem Ende, und ist wohl schon überschritten: ich muss abkürzen, welches, nach den vorerwähnten Aufschlüssen, auch gar wohl angeht; denn nachdem nunmehr nicht nur die grossentheilige Unechtheit im Allgemeinen ausser Zweifel, sondern es auch aufgedeckt ist, wie der Bearbeiter und Herausgeber mit dem Werke verfahren, ganze lange Posaunensolo's, und ganze Zwischenspiele von dritthalb Tacten unterschlagen, Tempi u. dgl. willkürlich variirt u. dgl. (vorstehend Seite 267, Anm. ***), S. 303 u. 304,) — so wird, nach diesem allen, der Glaube an die unfehlbare Tadellosigkeit aller Stellen, und also auch z. B. der letzten Tacte des ebenerwähnten Stükkes, nicht weiterer Beleuchtung bedürfen.

Darum flüchtig nur noch Einiges.

Vom *Confutatis* wird einestheils gesagt, der Text:

Confutatis maledictis,	Hast du erst die Verdammten niedergeschmettert und
Flammis acribus addictis, —	den verzehrenden Flammen übergeben — dann berufe
Voca — me cum benedictis.	mich mit den Auserwählten.

sei nicht selbstsüchtig und niederträchtig ohrenbläserisch, sei der christlichen Nächstenliebe nicht widerstrebend. — Das mag denn mit dem Gefühle eines Jeden heimgehen! — ich aber wiederhole, dass ich mich nicht entschliessen kann, meinem Mozart die Art und Weise zuzutrauen, wie diese Stelle im Requiem colorirt und ordentlich

con amore herausgehoben erscheint. Man höre, (ich wiederhole meine früheren Worte, Heft 11, S. 221,) man höre „das wild hetzende *Unisono* der gesammten „Masse aller Bogeninstrumente, ordentlich um den „Weltrichter recht anzutreiben, die vermaledeite „Sündercanaille nur gleich recht weit hineinzu„schleudern in den tiefsten Abgrund der Hölle; „um dann — ihn, den Sänger, zu den lieben „Gebenedeiten zu berufen, — welches letztere „die im abstechendsten Contraste wundersüsslich „eintretenden Flötentöne der weiblichen Sing„stimmen nur gar zu treulich *) schmeichlerisch „und kriechend ausdrücken. Wenigstens im höch„sten Grade unwahrscheinlich ist es mir, dass Mo„zart, der so edel aufzufassen verstund, dessen „ganzes Innere so herrlich und gross, und einer „solchen, ich möchte sagen, ohrenbläserischen, „selbstsüchtigen Idee so gradezu entgegengesetzt „gewesen sein muss, der, hätte er sich im Leben „vom lieben Gott eine Gnade zu erbitten gehabt, „sicherlich weit eher Heil für die gesammte Mensch„heit erbeten und eher grade nur sich dabei „vergessen, als sich eine Gnade auf Kosten der „Sünder erfleht haben würde, — dass Mozart, „sag' ich, solche Behandlung beabsichtet haben „könne, ist mir wenigstens im höchsten Grade un„wahrscheinlich."

Wenn dagegen der Ungenannte in der Berl. Mus. Ztg. (1826, S. 8) meint, ich wolle das tadeln, dass Mozart „die Qualen der Verdammten mit „so gräßlichen Farben male und dagegen

*) S. vorstehend S. 333 unten.

„den Zustand der Seligen in einem so „freundlichen Colorit darstelle", so hat er den Sinn meiner vorstehend abgedruckten Stelle, wie der Augenschein zeigt, gar nicht verstanden. — Er fährt fort: Schiller habe ja auch das grässliche Bild eines Gotteslästerers gemalt, und schauderhaft wahr gemalt, im Franz Moor, man werde aber darum nicht behaupten, Schiller sei selbst eine solche Caricatur von Mensch wie der Moor. — Himmel welch ein Argument, welch eine Parallelisirung der Darstellung eines Bösewichtes als verabscheuungswürdig, und einer Christengemeine, welcher der alte Dichter des *Confutatis* unchristliche Gesinnungen, als christliches Gebet, in den Mund legt, Gesinnungen welche so zu coloriren und zu exageriren, wie im Requiem geschehen, der ungenannte Herr seinem Mozart zutrauen mag: ich mag es meinem Mozart nun einmal nicht zutrauen, sondern will, selbst ohne Rücksicht auf die nunmehr entdeckte Willkür, mit welcher man sich erlaubt hat, an Mozarts Concepten zu modeln, jedenfalls lieber auch hier den auf S. 221 des 11. Cäcilienheftes, und vorstehend S. 274—276, u. 332 geäusserten Zweifel festhalten.

Vom *Quam olim*, wo die abgerissenen Wörter: *quam olim Abrahae promisisti et semini ejus quam olim Abrahae promisisti et semini ejus quam olim Abrahae* u. s. f. u. s. f. zweimal 35 grosse Viervierteltacte lang wiederholt werden, sagt man, es sei dies ein schönes Festhalten am

Ganzen ohne Berücksichtigung einzelner Texttheile; — auch dürfe man sich nur all das Viele hinzudenken, was man sich hinzudenken könne: z. B. wie der Erzengel in Hoheit und Herrlichkeit erscheine etc.: das alles töne in der Composition der Worte *Quam olim*, u. s. w. — Ähnlich klingt Herrn Stadlers Einwendung: Mozart habe in diesen Worten einen gar hohen Sinn gefunden, und sie „nach Händelscher Manier" kräftig u. s. w. ausgearbeitet; — es sei übrigens wahrhaftig von Mozart selbst gearbeitet etc.

Ist dies letztere wirklich der Fall, so lasse ich den historischen Theil meines, dieses *Quam olim* betreffenden Zweifels, gläubig fallen. Auch hier wird übrigens der oben (S. 340) angedeutete Umstand seiner Zeit noch ziemlichen Aufschluss geben.

Endlich in Betreff des *Hostias*, bei der Wiederholung, (Tact 23,) frage ich, was man von einem Prediger oder Declamator sagen würde, welcher folgendermasen vortragen wollte:

Mit hoher und starker Stimme:
Hostias — Opferbrote
Pause, dann leise, mit tiefer Stimme:
et preces — und Gebete
Wieder Pause, dann mit hoher, starker Stimme:
tibi — dir
Wieder Pause, dann leise, mit tiefer Stimme:
domine — Herr
Wieder Pause, dann mit hoher, starker Stimme:
laudis — des Lobes
Wieder Pause, dann leise, mit tiefer Stimme:
offerimus. — bringen wir dar.

und ob man, sofern man für ihn nicht etwa schon als für einen Demosthen eingenommen wäre, in einer solchen Declamation eine Vorstellung (?) fromm Betender, die bald dringenden Hülfsruf hinaufsenden, bald in Demuth und Bangigkeit Haupt und Stimme sinken lassen, finden, entschuldigen und bewundern würde? — Auch hier gilt übrigens wieder das so eben in Betreff des *Quam olim* zuletzt Gesagte, so wie vielleicht auch wieder die Rücksicht S. 274 u. 332.

So viel, und Mehr nicht, über die mir von der ästhetischen Seite entgegengesetzt gewesenen Einwendungen.

Zur vollständigsten Erwiederung derselben, so wie überhaupt zur ganz erschöpfenden Begründung aller vorstehend ausgesprochenen Ansichten, hätte ich eigentlich hier die Grundsätze und daraus gezogenen Anwendungen gradezu wiederholen müssen, welche ich in meinem frühern eigenen Aufsatze, über den, theils hochpoetischen Werth, theils auch auffallenden Unwerth des lateinischen Rituals textes des Requiem, und über die musikalische Auffassung desselben überhaupt, im 10. Cäcilienhefte, und auch im 11. über das Mozartsche Requiem, ausführlich auseinandergesetzt habe, wodurch alles vorstehend Gesagte eigentlich erst völlig einleuchtend wird. *)

---

*) Um denjenigen wahren Verehrern Mozarts, welche die *Cäcilia* nicht halten, die Gelegenheit zu geben, den gegenwärtigen Aufsatz und den im 11. Hefte, über Mozarts Requiem, zusammen zu lesen und zu

Blicken wir nun auf die Ergebnisse alles Bisherigen, in Beziehung auf den von Seite 257 bis 261 bezeichneten Gegenstand, zurück, so sind wir nunmehr über Folgendes ins Reine gekommen.

1.) Die ursprünglich offenkundig gewesene Thatsache, dass das Requiem grossentheils nicht Mozarts, sondern Süssmayers Arbeit sei, war in neueren Zeiten ganz vergessen. Man war, dadurch, dass man das Werk überall „das Mozartische Requiem" nennen hörte, nach und nach so unvermerkt gewohnt geworden, es für ein durchgängig wirklich Mozartisches Werk und also für ein echtes Werk desjenigen zu nehmen, dessen Namen es trug, dass von unsern Zeitgenossen fast niemand mehr anders wusste und glaubte, als es sei gänzlich Mozarts eigene Arbeit, ein Glaube, welcher, als ich in Nr. 11. der *Cäcilia* die ursprünglich offenkundige Thatsache wieder in Erinnerung brachte, sogar Vertheidiger fand, welche den nach und nach eingeschlichenen Glauben an die durchgängig reine Abstammung des Werkes von Mozart selbst, zu vertheidigen unternahmen. Nunmehr aber ist die Thatsache von der grossentheiligen Unechtheit, wenn sie auch sonst vielleicht noch einigem Zweifel ausgesetzt sein konnte, endlich vollends ausser Zweifel gesetzt von den Herren André (S. 262 — 263 und S. 286) und Stadler (S. 263 — 276),

---

vergleichen, lässt die Verlaghandlung der *Cäcilia* dieselben zusammen in einer eigenen Brochüre, beders abdrucken. *D. Redact. d. Cäcilia.*

und zwar von beiden in einem noch ausgedehnteren Sinne als bisher gemuthmaset werden konnte, und nicht allein durch blos historische Zeugnisse, sondern auch noch näher aus dem Inhalte des Werkes selbst. Namentlich ist es schon jetzt einleuchtend, dass wenigstens das erste Requiem und das Kyrie nicht als Mozartsche eigentliche Composition zu betrachten sind (S. 269—276;) und dass überhaupt die ganze Arbeit von ihrem Urheber zu etwas ganz Anderem bestimmt war, als dazu, der Welt für ein Requiem von Mozart gegeben zu werden, wird nächstens zur Verwunderung klar werden. (S. 340.)

2.) Es hat aber auch die von mir geäusserte Muthmasung, dass an dem Requiem wohl noch Mehres echt sein möge, als bisher bekannt gewesen, sich bestättigt durch ähnliche Muthmasungen der Herren A. B. Marx (S. 281—283), Rochlitz, (S. 288), v. Seyfried (S. 307,) und auch durch das historische Zeugnis des Herrn Stadler (S. 280).

3.) Weitere Bestättigungen, sowohl der ersteren Thatsache, als auch der letzteren Vermuthungen, so wie weitere, zum Theil sehr bemerkenswerthe Notizen, über des Werkes ursprüngliche Entstehungs- und demnächstige Ausbildungsgeschichte durch Süssmayers Hand, über die Willkür, mit welcher man bei dieser Arbeit zu verfahren für gut fand, so wie sonstige Zweifel über einzelne Momente *pro* und *contra*, nebst Stoff zu weiteren Forschungen, sind in der mitgetheilten Correspondenz (S. 283—311) niedergelegt.

4.) Meine weitere beiläufige Muthmasung, dass vielleicht gar, ausser dem fragmentarischen Mozartschen Concepte, aus welchem Süssmayer uns das Requiem, so wie wir es jetzt gedruckt besitzen, angefertigt, noch eine andere, von Mozart ganz oder beinah fertig geschriebene Partitur des Requiem existirt haben möge, (weil ja Fr. Rochlitz in der Leipziger mus. Ztg. uns, den Angaben Süssmayers widersprechend, berichtete, als Mozart starb, sei das Requiem fertig gewesen, und auch Gerber im Tonkünstler-Lexikon meint, es sei ein so gut wie ganz fertiges Manuscript dem Unbekannten überliefert worden,) — diese Vermuthung hat sich zwar nicht weiter bestättigt (Vgl. S. 287, 299 u.f. und S. 308); *) indessen dürften die auf S. 340 in der Anm. erwähnten weiteren Auf-

*) Wohl aber haben wir einige, an sich nicht unglaubwürdige, nur aber sich, wenigstens dem Anscheine nach, einigermasen widersprechende (S. 266, 267, 298, 299,) Nachrichten erhalten, von der Beschaffenheit noch existirender Stücke der Mozartschen Concepte, von welchen wenigstens der glaubwürdige Herr Stadler versichert: er habe zwei Stücke davon (*Lacrymosa*, nur bis zum achten Tacte geschrieben, und *Domine*) noch vor Kurzem in Händen gehabt; sie seien auf wälsches Papier mit zwölf Linien (d. h. Notenpapier in Quer- oder breitem, nicht hohem, Format) geschrieben. (Dass Hr. Stadler Manuscripte dieser Art, worin, wie er selbst sagt, Mozart nur die Motive der Instrumentation angegeben, vom *Lacrymosa* nur 8 Tacte aufgeschrieben, u. dgl. „eine förmliche, ordentliche Partitur" nennt, thut hier nichts zur Sache, da wir nicht um Namen und Titel streiten wollen, und auch nicht darüber, ob die zwölfzeiligen italiänischen Notenblätter Blätter oder Blättchen titulirt werden müssen, und ob ich ihnen etwa zu nahe getreten, wenn ich mir sie gar als bekritzelt vorgestellt, indess die Handschrift vielleicht doch keineswegs gekritzelt ist, u. s. w.) *GW.*

klärungen vielleicht auch in dieser Hinsicht noch nähere Resultate liefern.

5.) Endlich sind auch die, blos von der ästhetischen Seite erhobenen Zweifel, wohl nicht geeignet, die nunmehrige historische Gewissheit zu zernichten. (S. 321—347).

6.) Fragen wir endlich, welche Ausbeute für die Kunst selbst sich aus diesen historischen Resultaten ergebe? — Wohl eine durchaus nicht unwichtige: Es ist nunmehr aufs Reine gebracht und vorzüglich durch die Herren André und Stadler ausser Zweifel gesetzt, ob die heilige Antike so, wie sie vor uns steht, ganz von des Bildners eigenem Meisel, oder restaurirt aus seines Schülers Hand, hervorgegangen, ob wir also unbedingt jeden einzelnen Theil des Standbildes als ein von einem gewaltigen Genius der Nachwelt geschenktes Vorbild betrachten müssen, und von einem jeden seiner Züge ohne Ausnahm uns Kunstregeln abstrahiren (S. 336) dürfen — oder nicht. Die detaillirtere Nachweisung, welche einzelne Theile von Mozart selbst wenigstens conceptmässig vorläufig niedergeschrieben (vgl. S. 332 u. 340,) waren, ist uns in der, von Herrn André angekündeten Ausgabe der Partitur verheissen; und so werden wir denn künftig das Mozartische Requiem nicht mehr blos blindlings, sondern ungefähr so studiren können, wie der Bildner seinen restaurirten Laokoon, seinen Apollo u. a. m., mit Bewusstsein seiner nur theilweisen Echt-

heit studirt, der Dichter seinen compilirten Homer, u. s. w.

Zu diesem allen durch meine Betrachtungen im 11. Hefte der *Cäcilia* die Veranlassung gegeben zu haben, darf mich daher wenigstens nicht gereuen, — wie wenig mir's auch Manche werden verzeihen können, *) — wie ich denn auch überhaupt mich nie scheuen werde, der, unter den recht ordinären Dilettanten und Genossen dieser Kunst, mehr als in jeder anderen, eingewurzelten Seichtheit und unterscheidungslosen blindglaubigen Bewunderung, des Anstössigen so gut als des Tiefsten und Erhabensten, so weit meine geringe Kraft und Musse es erlaubt, frei und kühn in den Weg zu treten, wodurch ich zur Ehrenrettung der Kunst, und zu würdigerer Feier grosser Künstler und ihrer echten Werke, wahrhafter zu wirken meine, als ein ganzer Concertsaal voll seichter Enthusiasten, welche über jeden Ton ohne Unterschied schmelzen und vergehen mögten.

Ich wenigstens wüsste die einem grossen Meister schuldige Ehrfurcht nicht schmählicher zu verletzen, als wenn ich mich vor sein Werk hinstellen und in Entzücken vergehen wollte über die demselben von einem Restaurator angethanen Unbilden, grade so wie über die Geniefunken des Meisters.

---

*) denn:
Thu' was du willst, nur habe nicht recht. (Göthe.)

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1825.

Nr. 13.

Rechenschaft.

Mit dem, zu Ende des Monates October 1825 ausgegebenen, zwölften Hefte, war der dritte Band der Cäcilia geschlossen.

Die Verlaghandlung hat auch im zweiten Bande, statt der für einen Band versprochenen „circa 18-20 Bogen", nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet, nächst 21 Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber 22 Bogen, und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, im Ganzen über 26 Bogen, — im dritten Bande aber allein an Text 20 Bogen, mit Inbegriff der Beilagen, der Inhaltanzeige und des Titelblattes 22 Bogen, und das Intelligenzblatt mitgerechnet, im Ganzen nächst 26 Bogen, nebst Titelkupfer, geliefert: Alles ohne an eine Erhöhung des Preises (von 36 kr. oder 8 ggr. p. Heft,) zu denken, bei welchem es auch jetzt und kunftig für die Abonnenten sein Bewenden behält, indess man sich bestreben wird, künftig wie bisher, unter Beibehaltung aller ursprünglichen Bedingnisse, Mehr als das Versprochene zu leisten.

Anzeige

an die respectiven Abonnenten

betreffend die

schnellere Spedition der Cäcilienhefte.

Da uns von einigen Abonnenten Klagen über verspäteten Empfang der erscheinenden Hefte geäussert worden sind, so laden wir diejenigen, welche die *Cäcilia* schneller zu erhalten wünschen, als es auf dem, freilich mitunter gar langsamen Wege der Buchhandelgelegenheit durch Frachtfuhren, möglich ist, hiermit ergebenst ein, derjenigen Buch- oder Musikhandlung, von welcher Sie die *Cäcilia* beziehen, oder in frankirten Briefen uns selber unmittelbar, zu eröffnen, dass sie die Hefte durch Postwagen zu erhalten wünschen. Sie werden um so weniger Anstand nehmen dürfen, solche Verfügung zu treffen, da der dadurch entstehende, ohnehin im Durchschnitt nur etwa sechsmal im Jahre vorkommende Portoaufwand, nur gering, und überdies ja, durch die ausserordentliche Wohlfeilheit des Abonnementpreises, schon im Voraus vergütet ist.

Übrigens sind wir benachrichtiget, dass, was insbesondere die Versendung in die K. K. Östreichischen Staaten betrifft, die Spedition unserer Hefte an die dortigen Buchhandlungen und Abonnenten mitunter auch, und zwar grösstentheils, durch die vordersamst einzuhaltenden gesetzlichen Formalitäten der dortigen Censuranstalt aufgehalten wird.

Überhaupt aber mag die Schuld der Verzögerung gar häufig auch in der Nachlässigkeit der Handlungshäuser liegen, bei welchen die resp. Abonnenten die *Cäcilia* bestellt haben; oder auch in der allzugrossen Sparsamkeit mancher Buch- und Musikhandlungen, welche uns ausdrücklich aufgege-

ben haben, ihnen die Hefte nur immer gelegenheitlich anderer Sendungen mit beizuschliessen, was sich denn freilich oft erst nach Monaten zusammenfindet.

B. Schott's Söhne

Grossherzogl. Hofmusikhandlung in Mainz.

Anzeige

betreffend das Beilegen fremder Anzeigen bei Versendung der Cäcilienhefte.

Gegen Vergütung von 1 fl. 48 kr. Rhein. oder 1 Rthlr. Sächsisch, werden gedruckte Anzeigen, Entgegnungen, Novitätenverzeichnisse u. dgl. den Cäcilienheften beigelegt, resp. beigeheftet und mitversendet; nur wird, wie sich von selbst versteht, dadurch nicht die Verantwortlichkeit für den Inhalt solcher beigelegten fremden Anzeigen übernommen.

B. Schott's Söhne.

Weihnachts-Geschenk, von *Aloys Schmitt*, in Queer-Quart, Musikformat, mit einem Titelkupfer, von *Schalk* gestochen. Mainz bei Schott. Pr. 2 fl. 30 kr.

Dieses sehr anziehende Werkchen enthält Solos für Pianoforte, und verschiedene Gesänge.

Statt besonderer Empfehlung dieser schönen und gehaltvollen Sammlung, verweisen wir auf die Leipziger und Berliner Musikalischen Zeitungen, so wie auch auf die *Cäcilia*, wo dieses schöne Geschenk von gewichtigen Männern auf das Vortheilhafteste beurtheilt wird.

Einladung
zur
Subscription
auf die
drei neuesten grossen Werke
von
L. van Beethoven,
nämlich

1. Missa solennis, *D*-dur, op. 123.
2. Grosse Ouvertüre, *C*-dur, op. 124 *) und
3. Symphonie in *d*-moll, mit Chören, op. 125.

Mainz, bei Schott.

Die Unterzeichnete Musikhandlung ist hocherfreut, den Freunden der Kunst den lange ersehnten Genuss dieser grossen Kunstwerke aus ihrem Verlage darbieten zu können. Sie erscheinen in nachstehenden Ausgaben:

1. Die *grosse Missa solennis*, op. 123,
   a) in vollständiger Partitur,
   b) in ausgesetzten Orchester- und Singstimmen, und
   c) im Clavier-Auszuge mit Singstimmen.
2. Die *Ouvertüre* für grosses Orchester, op. 124, *)
   d) in Partitur,
   e) in Orchester-Stimmen.
3. Die *grosse Symphonie* mit Chören und Solo-Stimmen (über Schillers „Lied an die Freude"), op. 125,
   f) in Partitur,
   g) in Orchester- und Singstimmen,

Alles mit dazu gehörigen Verdoppelungs-Stimmen.

Das Ganze wird noch im Laufe dieses Jahres ausgegeben. Die Verleger werden es als eine ihrer schönsten Pflichten ansehen, solche köstliche Werke äusserst correct und in schönem Notenstich auf schönem Papiere, hervorgehen zu lassen.

*) Nicht zu verwechseln mit einer anderen, vor einiger Zeit bei Steiner in Wien erschienenen Beethoven'schen Ouvertüre Op. 115, gleichfalls aus *C*.

Um dem Publicum die Anschaffung dieser Kunstschätze möglichst zu erleichtern, wird der Weg der Subscription eröffnet, und zwar unter folgenden Bedingnissen:

Es kann nach Belieben auf alle Werke zusammen, also auf die ganze Auflage, subscribirt werden, oder auch nur auf Eines, oder einige derselben; z. B. blos auf die Partitur der Messe, ohne die Auflegestimmen, — oder blos auf diese ohne jene, oder blos auf den Clavierauszug, — auch auf eine beliebige Anzahl Verdoppelungsstimmen, u. s. w.

Da die Bogenzahl noch nicht genau angegeben werden kann, so wird nur im Allgemeinen festgesetzt, dass der gedruckte Bogen *nicht über zehn Kreuzer rheinisch* kosten wird.

Nach Verlauf der Unterzeichnungsfrist, welche bis Ende Octobers d. J. offen bleibt, wird ein bedeutend erhöhter Ladenpreis eintreten.

Man kann in jeder soliden Buch- oder Musikhandlung subscribiren.

Man bittet, Namen und Wohnort deutlich und unzweideutig zu schreiben, weil das Verzeichnis der resp. Subscribenten den Werken vorgedruckt werden soll.

Mainz, am 20. April 1825.

Da die vorstehende Subscriptions-Anzeige in manche Gegenden vielleicht erst spät, oder noch gar nicht, gelangt sein mag, so wird hiermit der Subscriptions-Termin bis zu Ostern 1826 verlängert.

Zugleich zeigen wir an, dass

die Ouvertüre

zum Versenden bereit liegt. Der Subscriptions-Preiss für dieselbe beträgt, zu zehn Kreuzer rheinisch per Bogen:

für die Partitur 2 fl. 30 kr.

für die Orchester-Stimmen 3 fl. 36 kr

Mainz d. 27. September 1825.

B. Schott's Söhne.

Blicken wir nun auf die Ergebnisse alles Bisherigen, in Beziehung auf den von Seite 257 bis 261 bezeichneten Gegenstand, zurück, so sind wir nunmehr über Folgendes ins Reine gekommen.

1.) Die ursprünglich offenkundig gewesene Thatsache, dass das Requiem grossentheils nicht Mozarts, sondern Süssmayers Arbeit sei, war in neueren Zeiten ganz vergessen. Man war, dadurch, dass man das Werk überall „das Mozartische Requiem" nennen hörte, nach und nach so unvermerkt gewohnt geworden, es für ein durchgängig wirklich Mozartisches Werk und also für ein echtes Werk desjenigen zu nehmen, dessen Namen es trug, dass von unsern Zeitgenossen fast niemand mehr anders wusste und glaubte, als es sei gänzlich Mozarts eigene Arbeit, ein Glaube, welcher, als ich in Nr. 11. der *Cäcilia* die ursprünglich offenkundige Thatsache wieder in Erinnerung brachte, sogar Vertheidiger fand, welche den nach und nach eingeschlichenen Glauben an die durchgängig reine Abstammung des Werkes von Mozart selbst, zu vertheidigen unternahmen. Nunmehr aber ist die Thatsache von der grossentheiligen Unechtheit, wenn sie auch sonst vielleicht noch einigem Zweifel ausgesetzt sein konnte, endlich vollends ausser Zweifel gesetzt von den Herren André (S. 262 — 263 und S. 286) und Stadler (S. 263 — 276),

vergleichen, lässt die Verlaghandlung der *Cäcilia* dieselben zusammen in einer eigenen Brochüre, beders abdrucken. *D. Redact. d. Cäcilia.*

in allen Gestalten und Arrangements, erworben haben, so dass kein Verleger, weder des In- noch Auslandes, von dem Herrn Componisten irgend mehr ein Recht an derselben erwerben kann.

B. Schott's Söhne.

Privilegien
gegen den Nachdruck
der vorstehend erwähnten
von Beethovenschen Werke
betreffend.

Die Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung B. Schott's Söhne beeilt sich, mit dankbarer Anerkennung, den grossmüthigen Schutz zur öffentlichen Kenntnis zu bringen, welchen bis jetzo sowohl S. Maj. der König von Preussen, als auch des Königs von Bayern Majestät, der Herausgabe der vorstehend erwähnten sowohl, als auch noch einiger anderer v. Beethoven'scher Compositionen, allergnädigst zuzusichern geruhet haben, mit dem Bemerken, dass ähnlichen edelmüthigen Schutzbriefen auch von mehren anderen europäischen Höfen, und namentlich auch von Seiner Majestät dem Kaiser von Oesterreich, bereits mit Zuversicht entgegengesehen wird.

Privilegium
für die Gebrüder Schott, Musikstecher und Musikhändler in Mainz.

9665. 2. Aug. 15 ggr. pro Stempel, sonst frei.

„Den Gebrüdern Schott, Musikstechern und Musikhändlern zu Mainz, wird auf die nächstfolgenden zehn Jahre das Recht zum ausschliesslichen Verlag innerhalb sämmtlicher Königl. Preuss. Staaten der in ihrem Verlage erscheinenden musikalischen Compositionen von L. van Beethoven, als:

1. Opferlied von Matthison, in Musik gesetzt, Op. 121.
2. Bundeslied von Göthe, in Musik gesetzt, Op. 122.
3. *Missa solennis* in *D*-dur, Op. 123.
4. *Grande Ouverture* in *C*-dur, Op. 124.

5. Simphonie mit Chor über Schillers Lied: An die Freude, Op. 125.
6. Bagatelles für Pianoforte, Op. 126.
7. *Grand Quatuor* für 2 Violinen, Alto und Violoncell, Op. 127, und
8. Lied: ich war mit Chloen ganz allein; mit Accompagnement des Pianoforte, Op. 128.

dergestalt ertheilt, dass während des gedachten Zeitraums in den Königl. Preuss. Staaten diese Compositionen weder in demselben, noch in einem anderen Formate, nachgedruckt, auch der Verkauf eines etwa anderweit unternommenen Nachdrucks nicht gestattet seyn soll, bei Vermeidung der durch das Preuss. allgemeine Landrecht festgesetzten Folgen des widerrechtlichen Nachdrucks.

Berlin den 15. August 1825.

Ministerium der Geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. — Ministerium des Innern.

In Abwesenheit und im Auftrage der Herren Chefs Excellenz.

v. Kampz. (L. S.) *Crelıler.*

Der

Königlich Baierische ausserordentliche Gesandte und bevollmächtigte Minister

am

Grossherzoglich Hessischen Hofe etc.

an die

Herrn B. Schott's Söhne, Hofmusikalienhändler in Maynz.

In Erwiederung der, von den Herrn Gebrüdern Schott in Mainz, an Seine des Königs von Baiern Majestät gerichteten, bittlichen Vorstellung: — „um Ertheilung eines Königl. „allergnädigsten Privilegiums, gegen den Nachdruck oder Nachstich der in ihrem Verlage erscheinenden van Beethovenschen „musikalischen Compositionen, Op. 121 bis 128.“ — ist der „Unterzeichnete allerhöchsten Orts beauftragt worden, denenselben Nachstehendes zu eröffnen:

„Bei dem wirksamen Schutz, welche Seine Majestät „der König auch ausländischen Verlegern, auf Erfor„derniss in jedem einzelnen Falle, ohnehin angedeihen „lassen, bedarf es für die fraglichen Verlags-Artikel „der Gebrüder Schott keines besondern allerhöchsten „Privilegiums.“

Dieser Königlichen allerhöchsten Erklärung und dem ihm zugegangenen, derselben entsprechenden Auftrage zu Folge, entsteht demnach der Unterzeichnete nicht, die Herrn Gebrüder Schott, davon ohne Verzug in Kenntniss zu setzen; indem er zugleich diesen Anlass ergreift, um den Ausdruck seiner hochschätzungsvollen Ergebenheit darzulegen.

Darmstadt den 11ten July 1825.

F. v. Sulzer.

Einladung zur Subscription

auf

Aurora d'Italia.

Erster Jahrgang in 6 Heften. Inhalt: Arien, Canzonetten und Duetten aus den neuesten italienischen Opern für Gesang mit unterlegtem deutschen Text. Mit Begleitung des Pianoforte. Vom Oktober 1825 bis Ende März 1826 erscheint alle Monat ein Heft von 4 bis 5 Bogen. Der Subscriptions-Preis auf den ganzen Jahrgang von 6 Heften ist: für jeden Bogen 8 kr., der Laden-Preis 16 kr.

Ferner erscheint auf Subscription:

von dem beliebten Theater-Journal für das Pianoforte ohne Text, bis Anfangs Oktober 1825 das erste Heft vom 7ten Jahrgang, und so fort alle Monat bis Ende März ein Heft von 3 Bogen. Der Subscriptions-Preis auf den ganzen Jahrgang von 6 Heften ist: für jedes Heft 24 kr. Laden-Preis 48 kr. Bis Ende Dezember 1825 wird auf beide Werke bei Unterzeichneten, und in allen soliden Musik-Handlungen Subscription angenommen. Bestellungen hierauf erbittet man sich franco.

München im Monat September 1825.

Falter und Sohn,
Residenz-Strasse Nro. 33.

Die Hofmusikhandlung B. Schott's Söhne in Mainz nimmt Subscription auf obige Werke an.

Musicalische Anzeige.

In der Joseph Kösel'schen Buchdruckerei hat die Presse verlassen:

Theoretisch-praktische

Clavier-, Partitur-, Präludir- und Orgel-Schule,

sowohl

für Anfänger, als auch schon geübtere

Clavier- und Orgel-Spieler,

von

Matthias Waldhör.

I. Theil.

Der I. Theil ist 26 Musik-Bogen stark, schön lithographirt, und enthält bei 400 praktische systematisch-geordnete Uebungen im Clavier-, Partitur- und Orgel-Spielen und Präludiren. Diese Beispiele lehren in 6 Stufen der Uebungen das Unter- und Ueberlegen der Finger in der rechten und linken Hand; die Kenntniss der Dur-, Moll- und verminderten Dreiklänge, der Sext- und Quart-Sext-Accorde; die Fortschreitung der Dreiklänge von der 1ten, 2ten, 3ten, 4ten, 5ten, 6ten und 7ten Stufe in einer Tonart; Regeln und Lehren zum Schönspielen überhaupt und zum Orgel-Spielen. Die Partitur-Uebungen sind mit leichter Violinbegleitung. 50 Uebungsbeispiele sind aus Opern, Liedern und Clavierstücken von verschiedenen Meistern; über 100 Haus-Aufgaben dienen zur Wiederholung der im I. Theile enthaltenen Lehren und Regeln. Alle obigen Kunst-Gegenstände sind so mit einander verbunden, dass immer der eine durch den andern unterstützt und erleichtert wird, und der Schüler in kurzer Zeit nicht nur Fertigkeit im Notenlesen und Präludiren, sondern auch eine richtige Kenntniss der Musik erhält.

Der II. Theil erscheint ungefähr bis Ende August 1826 und wird enthalten: Lehren zur Vermeidung verbotener Quinten und Octaven; Uebungen im Zurückhalten — Umgehen — eines oder mehrerer Finger in der linken und rechten Hand; Kenntniss der Sept-, Quint-Sext-, Terz-Quart- und Secund-Accorde; Fortschreitung der Vierklänge — Sept-Accorde — von der 1ten, 2ten, 3ten, 4ten, 5ten, 6ten und 7ten Stufe in einer Tonart; fortgesetzte Regeln im Schönspielen überhaupt und im Orgelspielen. Dieser II. Theil wird wie der erste bei 400 practische Uebungsbeispiele

in den obigen Gegenständen, worunter 50 von verschiedenen Meistern eingeschaltet sind, und eine grosse Anzahl geeigneter Haus-Aufgaben enthalten.

Um die Anschaffung dieses Werkes, welches sich besonders für solche, die aus Vergnügen und Liebhaberei Clavierspielen lernen, und für Volks-Schullehrer eignet, zu erleichtern, bleibt die Subscription unter folgenden neuen Bedingungen; wodurch also die frühern aufgehoben werden, noch offen.

Das ganze Werk besteht aus drei Theilen, und jeder Theil ungefähr aus 20—26 Musik-Bogen. Der Musik-Bogen wird den Titl. Herrn Subscribenten für 6 kr. erlassen. Diejenigen, welche sich jetzt noch subscribiren wollen, erhalten den I. Theil sogleich durch jede solide Musik- und Buchhandlung gegen portofreie Einsendung von 2 fl. 36 kr., sind aber verpflichtet, auch den II und III. Theil anzunehmen, und nach derer Empfang den treffenden Betrag jedes Theiles gleich ganz zu entrichten. Auf Velin-Papier kostet der I. Theil 3 fl. 24 kr.

Kempten im November 1825.

Der Verfasser.

B. Schotts Söhne in Mainz nehmen fortwährend Subscription an.

Anzeige.

System der Harmonie und Tonsetzkunst

und

Methode des musikalischen Unterrichtes

von

J. B. Logier.

Der Unterschriebene zeigt hiermit an, dass er sein *System der Harmonie und Tonsetzkunst* und die von ihm erfundene *Methode des musikalischen Unterrichts*, jedes in einem besondern Buche, binnen 4 Monaten herausgeben wird.

Berlin, den 1 Oktober 1825.

Joh. Bernh. Logier.

Den Verlag obigen Werkes habe ich übernommen, und bitte, vorläufige Aufträge darauf postfrei an mich gelangen zu lassen.

W. Logier
Buchhändler daselbst.

B. Schotts Söhne in Mainz nehmen gleichfalls Bestellung an.

Verzeichnis
der
neuen Musicalien,
welche bei
B. Schott's Söhnen in Mainz
theils im Laufe der Monate Juni bis November 1825 erschienen, theils eben unter der Presse sind.

I.) In den Monaten Juni, Juli und August erschienen:

Gamme de Basson russe. 12 kr.
Fauvel, Méthode Elémentaire de Guitarre ou Lyre. 1 fl. 30 kr.
J. A. Anthes, 6 Lieder mit Clav. Op. 5. 36 kr.
Julius Miller, 7 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. 1 fl. 12 kr.
Jacques Schmitt, Var. à 4 mains. Op. 27. 36 kr.
— — — — — — 28. 48 kr.
J. Küffner, Var. über das Ariettchen: Wenn ich ein Schätzchen schon mögt, für Pianof. Op. 162. 1 fl.
G. Schubert, Sonate p. Pianof. Liv. 2. 1 fl.
J. B. Cramer, Sonate p. Pianof. Op. 48. 1 fl. 24 kr.
J. Küffner, Potp. en Quart. p. Flûte, Violon, Alto et Guitarre. Op. 155. 1 fl. 24 kr.
van Beethoven, Ouv. à 4 mains, arr. pr. Czerny. Op. 124. 1 fl. 36 kr.
— — Ouv. à 2 mains p. Czerny. Op. 124. 1 fl. 12 kr.
— — 6 Bagatelles p. Pianof. Op. 126. 1 fl. 24 kr.
— — Ariette p. Pianof.: ich war bei Chloen. Op. 121. 24 kr.
— — Ariette p. Guit. Auswahl 248. 16 kr.
van Beethoven, Opferlied, Partitur. Op. 121. 42 kr.
— — id. in Stimmen. Op. 121. 2 fl.
— — id. Clavier-Auszug. Op. 121. 36 kr.
— — Bundeslied, Partitur. Op. 122. 42 kr.
— — id. Stimmen. Op. 122. 2 fl. 24 kr.
— — id. Clavierauszug. Op. 122. 48 kr.
Fesca, Amo, ich liebe, p. Pianof. et Guitarre. 8 kr.
J. Küffner, Potp. p. Guit. principale en Quintett. Op. 156. 1 fl. 36 kr.
Tonleiter durch alle Dur- und Molltonarten p. Pianof. 16 kr.
R. A. Ritter, Sérénade, p. Fl. Alto et Guitarre. 1 fl. 12 kr.
H. Köhler, Sérénade p. Pianf. et Guit. Op. 149. 48 kr.
Cäcilia, Zeitschrift für die mus. Welt, 10s Heft. 36 kr.
— 11s Heft. 36 kr.
— 12s Heft. 36 kr.

Märsche de l'Opéra Mose, p. Pianof. Liv. 17. 8 kr.
Auber, Walz. favorit. de l'Opéra le concert à la Cour, pour Pianof. Liv. 253. 8 kr.
Latour, Divertimento p. Pianof., Viol. ou Flûte. 1 fl.
Mozart, Choix d'airs de Figaro p. Pianof. 24 kr.
Stadtfeld, Marche du 2me Regiment de Nassau p. Pianof. Liv. 15. 8 kr.
— Marche id. Liv. 16. 8 kr.
— Walze fav. de Wiesbaden. Liv. 254. 8 kr.
— id. — — Liv. 255. 8 kr.
Gfr. Weber, mehrstimmige Gesänge für grosse Singvereine und kleinere Zirkel. Ausgesetzte Stimmen, nebst Directionsstimme. Erstes Heft, enthaltend 3 Gesangstücke für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 41. 1 fl.
Die ausgesetzten Stimmen werden auf Verlangen mehrfach dazu gegeben.

II.) In den Monaten September, October und November erschienen:

Küffner, J., Simphonie für Militair-Musik. Op. 163. 5 fl. 30 kr.
Köhler H., 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 150. 4 fl.
Rummel, fantaisie sur l'air de L. van Beethoven: Ich war bei Chloen ganz allein, für Pianof. mit Orchester, und auch fürs Pianof. allein. Op. 50. 2 fl. — 4 fl.
Mozart, Don Juan, pour Pianof. et Violon, par Alexander Brand. 9 fl.
Stern, 2de Polonaise für's Clarinett, mit Orchester-, oder Quartettbegleitung. 2 fl. 30 kr.
Bühler, Missa für 4 Stimmen, mit Orchesterbegleitung, und 2 Klappenhorn ad libitum. 4 fl. 48 kr.
Mozart, Choix d'airs de l'opéra: Don Juan, pr. Piano seul. 2 fl.
Grosheim, Erheiterungen für die Jugend, 2tes Heft, enthaltend 3 Lieder für Schulen und häusliche Zirkel. 16 kr.
L. van Beethoven, Grande Ouverture pour l'orchestre. Op. 124. Partitur. Subscriptionspr. 2 fl. 30 kr.
— Diese Ouverture in Stimmen. 3 fl. 36 kr.
M. Zwing, Coblenzer Lieder-Tafel, 1s Heft für 4 Stimmen und Chor. 2 fl.
Fränzl, Concertino en Forme de Fantaisie pr. Violon av. acc. d'orchestre. Op. 20. 4 fl.
— Concertino en forme de Fantaisie pr. Violon av. acc. de Pianoforte. Op. 20. 2 fl.
Tulou, Le Déclaration d'amour, Potpourri sentimental pr. la flûte, avec acc. de Piano. Op. 58. 1 fl. 12 kr.
Küffner, 7me Sinfonie pr. 2 Vlons, Alto, Violoncelle, et Contrebasse, Flûte obligée, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Trompettes, Basson obligée, et Timballes. Op. 164. 6 fl.

III.) Unter der Presse befinden sich dermal folgende Werke:

Wm. Häser, 6 Lieder für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. Op. 11. 1 fl. 12 kr.
Rothe und Lindpaintner, Gesellschafts-Lieder für 4 Männerstimmen.
Walkiers, 3 Duos pour 2 flûtes. Op. 16. Nr. 1. 2. 3.
Hausse, grosse Contrebass-Schule.
Beck, 12 Lieder für Kinder. 5tes Heft.
Lied: Mein Herz und meine Laute, mit Clavier oder Guitarre. Auswahl No. 54.
J. A. Anthes, 6 Lieder mit Clavierbegleitung. Op. 6.
L. v. Beethoven, 3 Quatuors pr. 2 Vlons, Alto et Violoncelle, tirés des Oeuvr. de Pianof. par A. Brand. Liv. 1. 2. 3.
Berbiguier, 3 Duos faciles pr. 2 Flûtes. Op. 72. Liv. 1.
— 3 — — — — — — 72. — 2.
Bibliothèque de musique d'Eglise. Liv. 2. Vallotti Responsor.
— — — — — 3. — —
Raphael Dressler, Variat. pr. 2 Flûtes. Op. 61.
Etienne Dunst, Caprice pour la Guitarre. Op. 5.
F. Horetzky, 6 Ländler für 2 Guitarren. Op. 13.
— gr. Fantaisie pr. Guitarre. Op. 14.
J. Küffner, Receuil de Pièces pour 2 Guitarres. Op. 165.
— Receuil de plusieurs Pièces pr. 2 Flûtes. Op. 166.
Lindpaintner, 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 39.
Meyerbeer, Choix d'airs de l'opéra: Il Crociato in Egitto, pr. Pianoforte.
Iwan Müller, 6 Pièces p. Clarin. et Pianof. ou Guitarre.
Stadtfeld, 3 Walses à 4 Mains.
— 1 Walse pr. Pianof. et Violon.
Walkiers, 3 Duos pr. 2 Flûtes. Op. 1.
C. M. de Weber, das Ständchen, mit Guitarre oder Clavier, Ausw. in 8vo. Nro. 55.

Verzeichnis
von Instrumenten,
welche
bei B. Schott's Söhnen
in Mainz

mit allem Fleiss, aus guten Materialien und zu möglichst billigem Preise, verfertigt und resp. reparirt werden oder sonst zu kaufen sind.

Csakan mit 1 bis 4 Klappen, Flageolets ohne und mit 3 und 4 Klappen, doppelte Flageolets mit 7 Klappen, Flö-

ten mit 1, 4, 6, 8 und 9 Klappen, Clarinette mit 5, 9, 12 und 13 Klappen, letztere nach Iwan Müller's neuester Erfindung, Oboen mit 2 und 13 Klappen, Englischhorn mit 13 Klappen, Bassethorn mit 14 Klappen, von Buchs, und Ebenholz, mit silbernen, und messingnen Klappen. Fagotte mit 9, 10 und 15 Klappen, letztere nach Carl Allmenräder's neuester Erfindung. Octav-Contrafagotte mit 7 Klappen, Serpents und Englisch-Basshorn mit 6 Klappen; von Ahornholz mit messing und elfenbeinernen Klappen. Einfache und Inventionshörner und Trompeten; Trompeten mit 6 Klappen, einfaches und Inventions-Posthorn, auch mit 4 Klappen, Signalhörner, englische Flügelhörner mit 7 Klappen, Bassflügelhörner genannt Bombardone mit 8 Klappen, Basstrompeten, Posaunen und Gottfried Weber'sche Doppelt-Posaunen, Becken, Tambourine, Triangeln, Pauken, grosse und Wirbel-Trommeln, Glockenspiele und Schellenstöcke.

Ausser obigen Instrumenten sind noch alle andere Gegenstände des musikalischen Faches zu haben:

Alte und neue Violinen, Altviolen, Violoncelle, Contrebässe, neapolitanische, französische und andere Guitarren, Pedal-Harfen, Haken-Harfen, Pianofortes, Flügel- und Tafelförmige von den vorzüglichsten Meistern, in Wien und anderwärts verfertigt. Bass-, Altviol- und Violinkästchen, Taschen-Musikpulte, Fariser Colophonium, rastrirtes Notenpapier, Rastrale, Vogel-Orgeln, Violin- und Bassbögen von jeder Sorte, Violinstege, Saitenhalter; Sordinen, Capotasto für Guitarren, Oboen- und Fagottröhre, Klarinettblättchen, Horn-, Trompeten- und Posaunen-Mundstücke, Stimmgabeln, Klavier-Stimm-Hämmer, ächte römische Darmsaiten, und übersponnene Saiten von der besten Qualität, für Violinen, Altviolen, Violoncelle, Contrebässe, Guitarren und Harfen u. a. m.

Zwei Violoncelle

zu verkaufen.

Bei B. Schott's Söhnen, Grossh. Hofmusikhandlung in Mainz, sind gegenwärtig, nebst mehren guten italienischen Geigen, folgende zwei Violoncelle zu verkaufen:

1tes Violoncell, verfertigt im Jahr 1713 von Leonhard Maussiell in Nürnberg.

2tes Violoncell, verfertigt im Jahr 1771 von Jean Joseph Stadelmann, K. K. Hofpauken- und Geigenmacher in Wien.

Beide Instrumente sind, obwohl das erste 112 Jahr und das zweite 54 Jahr alt, doch so vortrefflich gut erhalten, und in Fülle und Klang des Tones so ausgezeichnet, dass sie diese öffentliche Anzeige eigens verdienen.

Die Preise sind: für das erste, Dreissig und für das zweite, Zehn Louisd'ors, den Louisd'or à 11 fl. oder 7 1/3 Rthlr.

Flügelpianoforte's und in Tafelform.

Flügelpianofortes, von *Nanette Streicher* in Wien, von 6 Octaven, in Nussbaum- und Maser-Eschenholz sind fortwährend, in hinlänglicher Anzahl, zur Auswahl, zu finden in der Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Auch von andern berühmten Meistern sind daselbst Flügel und tafelförmige Pianoforte stets in Vorrath.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1826.
Nr. 14.

Einladung zur Subscription
auf eine
nach Mozarts und Süssmayers Manuscripten
berichtigte Partitur
des
Mozart'schen Requiem.

In Beziehung auf die, im 14. Hefte der *Cäcilia* Pag. 167 enthaltene Anzeige, die Echtheit des Mozartschen Requiems betreffend, mache ich hiermit bekannt, dass ich die in meinen Händen befindliche Partitur dieses Werkes, aus welcher genau zu ersehen, welche Stellen und Stücke von Mozart, welche von Süssmayer herrühren, nebst einer Vorrede, welche mehrere urkundliche Aufschlüsse enthalten wird, auf Subscription in meiner Verlaghandlung, Firma J. André in Offenbach, herauszugeben gedenke, sofern sich eine hinreichende Anzahl von Theilnehmern dazu findet.

Der volle reine Ertrag der Subscription ist für die in Salzburg noch lebende, alte, blinde Schwester des unsterblichen Tondichters, — derselben, mit welcher Mozart schon als Kind von 7 Jahren, im Jahr 1764, seine erste Kunstreise machte, bestimmt.

Das Werk wird den Subscribenten zu 3 Rthl. = 5 fl. 24 kr. geliefert. Der Subscriptionstermin bleibt bis zur Ostermesse 1827 offen; später tritt ein aufs Doppelte erhöhter Ladenpreis ein.

Ich ersuche jede solide Buch- oder Musikhandlung, Subscription anzunehmen. *J. André.*

Die Hofmusik-Handlung B. Schotts Söhne in Mainz nimmt Subscription an.

Neuer Musik-Verlag

der

Buch- und Musikhandlung

von

Pr. Laue in Berlin,

durch alle Musik- und Buchhandlungen Deutschlands zu beziehen:

Beethoven, L. van, gr. Sonate dédiée à Mr. le Comte de Waldstein. Oe. 53. arr. à 4 ms. p. F. A. Succo. à 2 Thlr.
Belcke, Fr., Rondeau p. Pfte. Oe. 8. à 10 gr.
Berger, Louis, (de Berlin) gr. Sonate p. Pianof. Oe. 7. nouv. edit. corr. à 20 gr.
— Air russe av. XII. Var. suivier d'une marche funèbre, p. Pianof. Oe. 14. à 20 gr.
— Sonate à 4 ms. Oe. 15. à 1 Thlr.
— 3 marches milit. en Partit. Oe. 16. à 1 Thlr. 18 gr.
— les mêmes arr. à 4 ms. par l'auteur. Oe. 16. à 20 gr.
— Sonate über eine gegebene Figur. Oe. 18. à 16 gr.
Mendelssohn, Barthold F., 3tes Quart. für Pianof. mit V., Viola und Vcllo. Oe. 3. à 2 Thlr. 12 gr.
— Sonate p. Pianof. av. V. Oe. 4. à 22 gr.
Mozart, Ouvert. aus Don Juan, arr. p. Pianof. p. L. Berger. à 10 gr.

Für den Gesang.

Arnold, C., 6 deutsche Lieder mit Pianof. Oe. 14. à 14 gr.
Berger, L., (de Berlin) 9 deutsche Lieder mit Pianof. Oe. 17. à 18 gr.
— 8 deutsche Lieder mit Pianof. Oe. 19. à 22 gr.
Lerche, Lied v. Göthe mit einem gemalten Bande, mit Pianof. à 6 gr.
Reichardt, G., 6 Gesänge mit Pianof. und Guit. Oe. 6. à 22 gr.
— die Pinzgauer Wallfahrt, 1- oder 2-stimm. mit Pianof. oder Guit. à 4 gr.
Tafellieder für die Liedertafel zu Berlin, enthalten: 1tes Heft, 6 vierstimmige Lieder v. L. Berger (d. B.) Oe. 20. à 1 Thlr. 4 gr. 2tes Heft, 6 vierst. Lieder v. G. Reichardt. Oe. 5. à 1 Thlr. 4 gr.

Obige Musicalien sind sämmtlich bei B. Schott's Söhnen in Mainz zu haben.

Verlängerung
des Termines zur
Subscription
auf die

drei neuesten grossen Werke

von

L. van Beethoven,

nämlich

1. Missa solennis, *D*-dur, op. 123.
2. Grosse Ouvertüre, *C*-dur, op. 124 *) und
3. Symphonie in *d*-moll, mit Chören, op. 125.

Mainz, bei Schott.

Die unterzeichnete Musikhandlung ist hocherfreut, den Freunden der Kunst den lange ersehnten Genuss dieser grossen Kunstwerke aus ihrem Verlage darbieten zu können. Sie erscheinen in nachstehenden Ausgaben:

1. Die *grosse Missa solennis*, op. 123,
   a) in vollständiger Partitur,
   b) in ausgesetzten Orchester- und Singstimmen, und
   c) im Clavier-Auszuge mit Singstimmen.
2. Die *Ouvertüre* für grosses Orchester, op. 124, *)
   d) in Partitur,
   e) in Orchester-Stimmen.
3. Die *grosse Symphonie* mit Chören und Solo-Stimmen (über Schillers „Lied an die Freude"), op. 125,
   f) in Partitur,
   g) in Orchester- und Singstimmen,

Alles mit dazu gehörigen Verdoppelungs-Stimmen,

Die Verleger werden es als eine ihrer schönsten Pflichten ansehen, solche köstliche Werke äusserst correct und in schönem Notenstich auf schönem Papiere, hervorgehen zu lassen.

---

*) Nicht zu verwechseln mit einer andern, vor einiger Zeit bei Steiner in Wien erschienenen Beethoven'schen Ouvertüre Op. 115, gleichfalls aus *C*.

Um dem Publicum die Anschaffung dieser Kunstschätze möglichst zu erleichtern, wird der Weg der Subscription eröffnet, und zwar unter folgenden Bedingnissen:

Es kann nach Belieben auf alle Werke zusammen, also auf die ganze Auflage, subscribirt werden, oder auch nur auf Eines, oder einige derselben; z. B. blos auf die Partitur der Messe, ohne die Auflegestimmen, — oder blos auf diese ohne jene, oder blos auf den Clavierauszug, — auch auf eine beliebige Anzahl Verdoppelungsstimmen, u. s. w.

Da die Bogenzahl noch nicht genau angegeben werden kann, so wird nur im Allgemeinen festgesetzt, dass der gedruckte Bogen *nicht über zehn Kreuzer rheinisch* kosten wird.

Nach Verlauf der Unterzeichnungsfrist wird ein bedeutend erhöhter Ladenpreis eintreten.

Man kann in jeder soliden Buch- oder Musikhandlung subscribiren.

Man bittet, Namen und Wohnort deutlich und unzweideutig zu schreiben, weil das Verzeichnis der resp. Subscribenten den Werken vorgedruckt werden soll.

☞ Da die vorstehende Subscriptions-Anzeige in manche Gegenden vielleicht erst spät, oder noch gar nicht, gelangt sein mag, so wird hiermit der Subscriptions-Termin bis zu Ostern 1826 verlängert.

Zugleich zeigen wir an, dass

die Ouvertüre

bereits fertig und versendet ist. Der Subscriptions-Preiss für dieselbe beträgt, zu zehn Kreuzer rheinisch per Bogen:

für die Partitur 2 fl. 30 kr.
für die Orchester-Stimmen 3 fl. 36 kr.

Mainz d. 27. September 1825.

B. Schott's Söhne.

Ankündigung.

Quartett für zwei Violinen, Altviole und Violoncell, von L. van Beethoven. Op. 127. Vollständige Partitur.

Dasselbe Werk, in ausgesetzten Stimmen.

Dasselbe, für Pianoforte zu 4 Händen.

Dasselbe, für Pianoforte zu 2 Händen.

Ausser den vorerwähnten drei grossen Werken unsers unsterblichen Beethoven, hat die unterzeichnete Verlaghandlung das Glück, den Musikfreunden auch noch ein viertes grosses Werk seiner Muse, als in ihrem Verlage erscheinend, anzuzeigen: Es ist das in allen Blättern als höchsten Gipfel der Instrumental-Musik angepriessene, vielbewunderte, neueste Quartett des ewig unbegreiflichen Meisters unserer Zeit, voll höchster Begeisterung, kräftiger und imponirender Passagen, des hinreissendsten Melodieenschwunges, des bezauberndsten Harmonienwechsels. Es ist jenes Werk, von dem man in öffentlichen Blättern las, dass der vortrefflichste Quartett-Verein Wiens, anfänglich von seinen anscheinenden Schwierigkeiten zurückgeschreckt, es eine Zeitlang bei Seite gesetzt, aber späterhin, nach mehren Proben, es als das vortrefflichste aller Beethoven'schen Werke öffentlich anerkannt und gepriesen hat.

Es erscheint bei uns in folgenden Auflagen:

a) in vollständiger Partitur,
b) in ausgesetzten Stimmen,
c) im Clavier-Auszuge zu 4 Händen,
d) im Clavier-Auszuge zu 2 Händen,

und ausserdem noch in verschiedenen anderen Formen.

Das Ganze wird noch vor Ende dieses Jahres ausgegeben. Wir werden es uns zur höchsten Pflicht machen, das so unübertreffliche Werk in correctem und brillantem Notenstich herauszugeben.

Wir machen insbesondere auch darauf aufmerksam, dass wir von Hrn. v. Beethoven das

ganze und ausschliessliche Eigenthum dieser Composition und das Verlagrecht derselben in allen Gestalten und Arrangements, erworben haben, so dass kein Verleger, weder des In- noch Auslandes, von dem Herrn Componisten irgend mehr ein Recht an derselben erwerben kann.

B. Schott's Söhne.

☞ Dass die Hrn. B. Schotts Söhne ein Quartett in *Es* für 2 Violinen, Viola und Violoncell von mir erhalten, und dasselbe ganz allein ihr Eigenthum sey, bestätige ich hiermit laut meiner Unterschrift.

Wien am 25. November 1825.

Ludwig van Beethoven.

Neue Commissionswerke

bei

J. F. Hartknoch in Leipzig.

Evangelisches Choralbuch

nebst Intonationen und Responsionen, Vater unser und Einsetzungsworten, auf zwei verschiedene Melodieen, Epistel und Evangelium, von

L. E. Gebhardi.

Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt.

Quer-4. Preis: 2 Thlr. 16 gr. Sächs. oder 4 fl. 48 kr. Rhein.

Sechs und vierzig

zwei-, drei- und vierstimmige Gesänge,

für Gymnasien, Schulen und Institute, als auch für den häuslichen Kreis geeignet von demselben Verfasser.

Quer-4. Preis: 16 gr. oder 1 fl. 12 kr. Rhein.

Beide Werke sind so eben bei J. F. Hartknoch in Leipzig in Commission erschienen.

B. Schott's Söhne in Mainz nehmen Bestellungen auf obige Werke an.

Geige von Amati
und
Viola von Maussiel.

Wegen Verkauf einer vorzüglichen Viola von Leonhard Maussiel, (in Gambenform,) so wie einer ächten Cremoneser Geige, (Nicolaus Amatius Hieronimi Filii,) um sehr billigen Preis, wende man sich in frankirten Briefen an

Joh. Andreas Schmidt,
Instrumentenmacher in Coburg, N. 593.

Zwei Violoncelle
zu verkaufen.

Bei B. Schott's Söhnen, Grossh. Hofmusikhandlung in Mainz, sind gegenwärtig, nebst mehren guten italienischen Geigen, folgende zwei Violoncelle zu verkaufen:

1tes Violoncell, verfertigt im Jahr 1713 von Leonhard Maussiell in Nürnberg.

2tes Violoncell, verfertigt im Jahr 1771 von Jean Joseph Stadelmann, K. K. Hof-Pauken- und Geigenmacher in Wien.

Beide Instrumente sind, obgleich das erste 112 Jahre, und das zweite 54 Jahr alt, doch so vortrefflich gut erhalten, und in Fülle und Klang des Tones so ausgezeichnet, dass sie diese öffentliche Anzeige eigens verdienen.

Die Preise sind: für das erste, Dreissig und für das zweite, Zehn Louisd'ors, den Louisd'or à 11 fl. oder 7 1/3 Rthlr.

Pianoforte's in Flügel- und in Tafelform.

Flügelpianofortes, von *Nanette Streicher* in Wien, von 6 Octaven, in Nussbaum- und Maser-Eschenholz, sind fortwährend, in hinlänglicher Anzahl, zur Auswahl, zu finden in der Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Auch von andern berühmten Meistern sind daselbst Flügel und tafelförmige Pianoforte stets in Vorrath.

Anzeige

betreffend das Beilegen fremder Anzeigen bei Versendung der Cäcilienhefte.

Gegen Vergütung von 1 fl. 48 kr. Rhein. oder 1 Rthlr. Sächsisch, werden gedruckte Anzeigen, Entgegnungen, Novitätenverzeichnisse u. dgl. den Cäcilienheften beigelegt, resp. beigeheftet, und mitversendet; nur wird, wie sich von selbst versteht, dadurch nicht die Verantwortlichkeit für den Inhalt solcher beigelegten fremden Anzeigen übernommen.

B. Schott's Söhne.

Erratum

im 13. Hefte der Cäcilia.

Das Notenblatt zum 13. Hefte der Cäcilia, ein Facsimile der Handschrift Hillers, ist in mehren Exemplaren unrichtig als zur Seite 70 gehörend bezeichnet, und auch wirklich zu dieser Blattseite eingeheftet, statt zur Seite 87. Man bittet, dieses Versehen zu entschuldigen und zu verbessern.

Desgl. ist auf S. 49 Z. 4 v. u. das sinnentstellende Wort letzteren auszustreichen.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1826.

Nr. 15.

Einladung zur Subscription

auf eine

mit Mozarts und Süssmayers Manuscripten

verglichene Partitur

des

Mozart'schen Requiem.

(*Wieder abgedruckt aus dem* 14. *Hefte der Zeitschrift Cäcilia.*)

Da man von mir, der ich im Jahr 1799 sämmtliche hinterlassene Manuscripte Mozarts von seiner Frau Wittwe gekauft habe, überzeugt seyn konnte, dass ich bey dieser Gelegenheit, wonicht das Manuscript seines Requiem selbst, doch nähere Auskunft über dasselbe erhalten haben würde, und da es auch hin und wieder im Publikum bekannt geworden war, dass ich wirklich ein Exemplar dieses Requiem besitze, in welchem die, von Mozart, und die von Süssmayer, herrührenden Stellen angegeben seyen; so ist es sehr begreiflich, dass ich von mehreren Seiten aufgefordert wurde, über die, von Gfr. Weber, im 11. Hefte der Zeitschrift *Cäcilia*, über die theilweise Ächtheit dieses Werkes erhobene Frage, meine Meinung öffentlich auszusprechen.

Ich hatte, obgleich ähnliche Aufforderungen schon früher an mich gelangt waren, bisher immer Anstand genommen, denselben zu entsprechen, weil es mir von Mozarts Wittwe bis jetzo nur als ein Geheimniss anvertraut gewesen war, wie viel Antheil Mozart und wie viel Süssmayer an dieser Composition habe.

Da mir jedoch nunmehr vor Kurzem von Frau Staatsrath Constanze Nissen, verwittweten Mozart, auf Veranlassung der erwähnten Weber'schen Anregung, die Aufforderung zugegangen ist, die erhobene Frage durch eine

öffentliche Bekanntmachung zu schlichten, indem ich dieses, durch Herausgabe meines, im Jahr 1801 von ihr bezogenen Exemplares, ja vermöge; so zeige ich hiermit vorläufig an, dass ich dieses nunmehr wirklich zu thun im Begriffe stehe.

Ich habe nämlich im Jahr 1801, von Mozarts Wittwe, zugleich mit ihrem Briefe vom 26. Januar genannten Jahres, ein Exemplar des Requiem erhalten, welches von Herrn Abbé Stadler in Wien mit dem, von Süssmayer ergänzten, Mozart'schen Originale verglichen worden war, und in welchem, mittelst Beischreibung der Buchstaben *M*, und *S*, alle Stellen bezeichnet sind, welche entweder Mozarten, oder Süssmayern angehören. Sie übersandte mir zugleich jenes durch Süssmayer ergänzte Original-Manuscript selbst, damit ich, durch Vergleichung desselben mit dem durch die Buchstaben *M*, und *S*, bezeichneten Exemplare, mich überzeugen könne, dass Hrn. Stadlers Anzeichnungen durchaus der Wahrheit gemäss seyen, Alles, wie schon erwähnt, damals unter dem Siegel der Verschwiegenheit.

Dieses also bezeichnete Exemplar, in welchem Hr. Abbé Stadler auch zugleich die Generalbass-Bezifferung beygefügt hat, ist es, welches ich im Begriffe stehe, obiger Aufforderung der Frau Staatsrath Nissen gemäss, nächstens auf Subscription in meiner Verlaghandlung, Firma J. André in Offenbach a. M. herauszugeben, und mit einer Vorrede zu begleiten, welche darthun wird, dass dasjenige, was von diesem Requiem Mozarten selbst angehört, eine schon vor dem Jahr 1784 angefangene, aber liegengelassene Composition ist.

☞ Der volle reine Ertrag der Subscription, welchen ich anfänglich der in Salzburg noch lebenden, 75jährigen, blinden Schwester des unsterblichen Tondichters, (derselben, mit welcher er schon als Kind von 7 Jahren, im Jahr 1746, seine erste Kunstreise machte,) zugedacht hatte, ist nunmehr, durch deren edelmüthige Willenserklärung vom 31. vorigen Monates, für die beyden Söhne des Verewigten bestimmt.

Das Werk wird den Subscribenten zu 3 Rthl. = 5 fl. 24 kr. geliefert, und zur nächsten Jubilatemesse erscheinen.

Ich ersuche jede solide Buch- oder Musikhandlung, Subscription anzunehmen und die Redactionen in- und ausländischer öffentlicher Blätter, die gegenwärtige Anzeige unentgeltlich aufzunehmen und auch in Ihrem Kreise die gute Sache weiter zu empfehlen.

Offenbach a. M. *A. André.*
im Monat Februar 1826.

Die B. Schottische Musikhandlung in Mainz erbietet sich, Subscription anzunehmen.

Fortgesetztes Verzeichniss

der

Kirchenmusiken und Cantaten, welche, sowohl in Partitur, als auch in ausgeschriebenen Stimmen

bey

Carl Zulehner in Maynz

zu haben sind.

Müller, J., Cramers Hymnus an Gott.
Müller, H., 6 Missae Requiem.
Musica sacra, enthält 1) Stabat Mater, von Palestrina, 2) Fratres ego enim, von Palestrina, 3) Miserere, von Bay, 4) Improperia, von Palestrina, 5) Miserere, von Allegri.
Masohek, Missa in C, Op. 20.
Morlacchi, 2 Agnus Dei.
Naumann, Guiseppe riconosciuto.
— Den Trost der Ewigkeit.
— Isaco Figura del Redentore.
— Missa solennis.
— 3ter Psalm.
— Vaterunser.
— der 96te Psalm.
— Offertorio solenne.
— 103ter Psalm.
— Um Erden wandeln Monde.
Neubauer, Missa in *F*-dur.
Neukomm, Requiem.
— Te Deum.
Naue, Cantate zur Gedächtnissfeier aller Verstorbenen.
Orlando di Lasso, liber choralis.
Ohnewald, Te Deum laudamus, Op. 2.
— 14 Pange lingua.
— deutsche Vesper, mit 4 Antiphonen.
Palestrina, 24 Mottetten.
— Responsoria.
— Missa ad Fugam.
— Motetto stabat Mater.
Parzizeck, Missa.
Pergolesi, Miserere.
— Salve Regina.
— Missa Nro. 1 und 2.
— Stabat Mater.
Piccini, Missa in *F*-dur.
Porta, de Profundis.
Pacorin, Kyrie et Gloria.
Pugnani, Benedictus.

Philidor, Carmen saeculare.
— Katarina, lat. T.
Paer, La passione di Giesu Christo.
— Offertoire à grands Choeurs.
Poro, Panis angelicus.
Pasterwitz, Mottetto (terra tremuit.)
Pausch, 32 Psalmi vespertini, Op. 3.
— 6 Missae breves, Op. 4.
— 7 Missae breves, quarum ultima autem de Requiem. Op. 5.
Preindl, Lamentationem.
Payer, Missa prima.
Reutern, Missa in *C*-dur.
— Requiem et Missa in *C*-dur.
— Offertorium in *F*-dur.
Righini, de profundis, 2 Alleluja.
— einzelne Chöre, Ital. T.
— Miserere Nr. 1.
— Miserere Nr. 2., Veni sancte.
— Missa in D.
Richter, Missa in *F*-dur, *Es*-dur, *B*-dur, *d*-moll.
Ritter, Dixit.
— Magnificat.
Reisinger, 3 Moteten.
Ricci, Dies irae.

Wird fortgesetzt.

Neue Verlagswerke,

welche

in der Grossherzogl. Hof-Musikhandlung

von

B. Schott's Söhnen in Mainz

in den Monaten

September, October, November und December 1825

— Januar, Februar, März 1826

erschienen,

Gamme de Basson russe. 12 kr.
Fauvel, Méthode Elémentaire de Guitarre ou Lyre. 1 fl. 30 kr.
J. A. Apthes, 6 Lieder mit Clav. Op. 5. 36 kr.

Julius Miller, 7 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bass-stimmen. 1 fl. 12 kr.

Jacques Schmitt, Var. à 4 mains. Op. 27. 36 kr.
— — — — — — 28. 48 kr.

J. Küffner, Var. über das Ariettchen: Wenn ich ein Schätzchen schon mögt, für Pianof. Op. 162. 1 fl.

G. Schubert, Sonate p. Pianof. Liv. 2. 1 fl.

J. B. Cramer, Sonate p. Pianof. Op. 48. 1 fl. 24 kr.

J. Küffner, Potp. en Quart. p. Flûte, Violon, Alto et Guitarre. Op. 155. 1 fl. 24 kr.

van Beethoven, Ouv. à 4 mains, arr. pr. Czerny. Op. 124. 1 fl. 36 kr.

— Ouv. à 2 mains pr. Czerny. Op. 124. 1 fl. 12 kr.

— 6 Bagatelles p. Pianof. Op. 126. 1 fl. 24 kr.

— Ariette p. Pianof.: ich war bei Chloen. Op. 121. 24 kr.

— Ariette p. Guit. Auswahl 248. 16 kr.

— Opferlied, Partitur. Op. 121. 42 kr.

— id. in Stimmen. Op. 121. 2 fl.

— id. Clavier-Auszug. Op. 121. 36 kr.

— Bundeslied, Partitur. Op. 122. 42 kr.

— id. Stimmen. Op. 122. 2 fl. 24 kr.

— id. Clavierauszug. Op. 122. 48 kr.

Fesca, Amo, ich liebe, p. Pianof. et Guitarre. 8 kr.

J. Küffner, Potp. p. Guit. principale en Quintett. Op. 156. 1 fl. 36 kr.

Tonleiter durch alle Dur- und Molltonarten p. Pianof. 16 kr.

R. A. Ritter, Sérénade, p. Fl. Alto et Guitarre. 1 fl. 12 kr.

H. Köhler, Sérénade p. Pianf. et Guit. Op. 149. 48 kr.

Cäcilia, Zeitschrift für die mus. Welt. 4os Heft. 36 kr.

— 11s Heft. 36 kr.

— 12s Heft. 36 kr.

— 13s Heft. 36 kr.

— 14s Heft. 36 kr.

Märsche de l'Opéra Mose, p. Pianof. Liv. 17. 8 kr.

Auber, Walz. favorit. de l'Opéra le concert à la Cour, pour Pianof. Liv. 253. 8 kr.

Latour, Divertimento p. Pianof. Viol. ou Flûte. 1 fl.

Mozart, Choix d'airs de Figaro p. Pianof. 24 kr.

Stadtfeld, Marsche du 2me Regiment de Nassau p. Pianof. Liv. 15. 8 kr.

— Marche id. Liv. 16. 8 kr.

— Walse fav. de Wiesbaden. Liv. 254. 8 kr.

— id. — — Liv. 255. 8 kr.

Gfr. Weber, mehrstimmige Gesänge für grosse Singvereine und kleinere Zirkel. Ausgesetzte Stimmen, nebst Directionsstimme. Erster Heft, enthaltend 3 Gesangstücke für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op 41. 1 fl.

Die ausgesetzten Stimmen werden auf Verlangen mehrfach dazu gegeben.

Mozart, Don Juan, pour Pianof. et Violon, par Alexander Brand. 9 fl.

Mozart's Meisterwerk, ewig unvergesslich und von Meistern und Liebhabern zum Genuss und zum Studium vorzugsweise zur Hand genommen, wird auch in dieser neuen Ausgabe vorzüglich befriedigen, indem dem denkenden und in dem Werke begeisterten Hrn. A. Brand das Arrangement in hohem Grade gelungen ist. Die Behandlung beider Instrumente ist Kunstgerecht, und der Inhalt des Originals vollständig und wirkungsvoll wiedergegeben.

Stern, 2de Polonaise für's Clarinett, mit Orchester-, oder Quartettbegleitung. 2 fl. 30 kr.

Ein Werkchen, welches durch brillante Passagen und angenehme Melodieen jedem Solospieler zu empfehlen ist; bey öffentlichem Vortrag wird der Beyfall nie fehlen.

Bühler, Missa für 4 Stimmen, mit Orchesterbegleitung, und 2 Klappenhorn ad libitum. 4 fl. 48 kr.

Eine Messe von dem sel. Bühler, Kapellmeister am Dom in Augsburg, mit 2 Klappenflügelhorn ad libit. Oeuvre posthume. Diese letzte Arbeit des bekannten Kirchencomponisten wird nicht weniger als seine frühere Werke zusagen.

Grosheim, Erheiterungen für die Jugend, 2tes Heft, enthaltend 3 Lieder für Schulen und häusliche Zirkel. 16 kr.

C. F. Beck, 12 Lieder für Kinder, 3stimmig, 5te Samml. 48 kr.

Gesänge für Schulen und Kinder. Auch diese fortgesetzten Herausgaben werden den Lehrern der Schul- und Gesang-Anstalten willkommen seyn, da die Brauchbarkeit der früheren hinlänglich erwiesen und von den competentesten Richtern, unter welchen wir nur den Herrn Kapellmeister v. Seyfried nennen wollen, aufs glänzendste anerkannt worden ist.

Küffner, 7me Sinfonie pr. 2 Vlons, Alto, Violoncelle,

et Contrebasse, Flûte obligée, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Trompettes, Basson obligée, et Timballes. Op. 164. 6 fl.

Der Componist beeifert sich, mit seiner angenehmen Setzart auch den strengen Styl zu verbinden; dadurch gewinnt dieses Werk den Beyfall der Kenner, und führt die Dilettanten der heutigen Kunststufe näher, ohne doch das Werk mit Schwierigkeiten zu beladen oder das liebliche zu beeinträchtigen.

Bibliothéque de Musique d'Eglise, Liv. 2. Valotti, Responsoria in parasceve, à 4 voix av. acc. de Pianof. 2 fl.

— — — — — Liv. 3. Valotti, Responsoria in Sabbato Sancto, à 4 voix av. acc. de Pianof. 2 fl.

Cherubini, Hymnes Sacrés, No. 7. Motet „Iste dies, „Venite comedite," „Ave verum", „O sacrum convivium", à 4 voix avec acc. de Pianof. 2 fl. 30 kr.

2 Hefte eines grossen Meisters des verflossenen Jahrhunderts und 1 Heft des noch lebenden grossen Cherubini. Die Verlagshandlung rechnet es sich zum Verdienst, diese Ausgaben mit ähnlichen Werken recht bald fortzusetzen, und zweifelt auch nicht an der Theilnahme des für diese Musikgattung so vielen Sinn an Tag legenden Publicums.

J. A. Anthes, 6 Lieder mit Clavierbegl. Op. 6. 1 fl.

Ch. H. Rink, 6 geistliche Lieder mit Clavier- oder Orgelbegleitung. Op. 81. 1 fl. 30 kr.

2 Hefte Gesänge, jedes in einem eigenthümlichen Characteur gehalten, aber jedes in seiner Art vortrefflich.

Anthes Gesänge sind vorzüglich für diejenigen aus dem schönen Geschlechte geeignet, welche, zu ihrer Ausbildung, einen leichten, anmuthigen Gesang mit belehrenden Texten dem alltäglichen Modegeleyer vorziehen.

Rink's Gesänge bieten dem Kunstfreunde fromme, ernste Melodieen, dem Gegenstand unserer heiligen Religion und der erhabenen Dichtung würdig entsprechend. Wer wird sich nicht gern das Gemüth mit solchen Worten und Tönen erheben! Der hochgeachtete Componist feyert in dieser sehr gelungenen Kunstschöpfung einen Triumph des religiösen Gefühles.

J. Küffner, Musique militaire, Sinfonie pour 2 Clar. en Mi ♭, 3 Clar. en Si ♭, petite flûte, 4 Cors, 2 Bassons, 2 Trombones, Serpent, 2 Trompettes, caisse roulante et gr. Caisse, Op. 163. 5 fl. 30 kr.

— Musique militaire, 11me Potpourri pour 2 Clar. Mi ♭, 3 Clar. en Si ♭, 2 Flûtes, cor de Signal à clefs 4 Cors, 3 Trompettes, 2 Bassons, Serpent, 2 Trombones, cors de poste, caisse roulante et gr. Caisse, Op. 169. 4 fl.

— Musique militaire, 5 Danses, Bayerische Ländler und Walzer, pr. 2 Clar. en Mi ♭, 3 Clar. en Si ♭, 2 Flûtes

octavines, 2 Cors de Signal à clefs obligés, 4 Cors, 2 Tromp., 2 Bassons, 2 Trombones, Serpent, caisse roulante et gr. Caisse, Op. 170. 4 fl.

Die Dauer des Friedens hat für den Militair-Stand auch wieder Ruhe-Täge und festes Standquartier herbeygeführt. Darum sind die Musikdirectorien vielfältig darauf bedacht, ihren Chören auch etwas Grösseres an Compositionen anzuschaffen, einzustudieren und aufzuführen, als bloss Parade- und Geschwindmärsche. Hr. Küffner liefert in obengenannten neuen Werken Mehreres, was jedem geübten Chore erwünscht seyn muss. Die Gegenstände sind verschieden, und wechseln in mehreren Formen, so dass das Verdienst dieses vielbewährten Tonsetzers in diesem, von ihm schon so fleissig und glücklich bebauten Felde auch um der hier vorliegenden Werke willen, wieder neue Anerkennung finden wird.

Ch. Rummel, gr. Harmonie, 2 gr. pièces, d'après des motifs de Kalkbrenner et de Dussec, et l'ouvert. jubilaire de C. M. de Weber, arr. pr. 2 Hautb. ou 2 Fl., 2 Clar., 2 Cors, 2 Bassons et gr. Basson, Op. 52. 5 fl. 24 kr.

J. Küffner, Potpourri sur des Thêmes de l'opéra le Concert à la Cour, pr. Aubert, pour Flûte en Fa, 2 Clarinettes en Si♭, 2 Cors, et 2 Bassons, Op. 182. 2 fl.

— Potpourri sur des Thêmes des Opéras Corradino, et Moise en Egypte, pr. Rossini, pr. Flûte en Fa, 2 Clar. en Si♭, 2 Cors et 2 Bassons, Op. 183. 2 fl.

Das Werk von Hrn. Rummel liefert in dieser Gattung Grossartiges, sowohl in Ansehung der Besetzung, als auch der Auswahl der Motive.

Herr Küffner liefert das beliebteste aus 3 sehr schönen Opern-Compositionen als Potpourri.

Beyde Meister sind mit der Behandlung der Blas-Instrumente so genau bekannt, dass alle Harmonie-Vereine, durch Anschaffung dieser Werke, ihre Sammlung mit etwas vorzüglich Gutem und Schönem bereichern werden.

L. v. Beethoven, 3 Quatuors pr. 2 Vlons, Alto et Vcello, tirés des Oeuvres de Pianf., pr. A. Brand. Nr. 1. 2. 3. chaque 1 fl. 24 kr.

Diese Violinquartette sind zwar aus Clavierwerken ausgezogen, allein das Arrangement ist Hrn. Brand so gelungen, dass diese Stücke als Original-Quartette empfohlen zu werden verdienen. Ein besonderes Verdienst des Hrn. Arrangeurs ist die passende Wahl der zusammengesetzten Tonstücke.

Fränzl, Concertino en Forme de Fantaisie, pr. Violon av. acc. d'orchestre. Op. 20. 4 fl.

— Concertino en Forme de Fantaisie, pr. Violon av. acc. de Pianoforte. Op. 20. 2 fl.

Ein Concertstück, sowohl mit Begleitung des Orchesters, als auch mit blosser Pianofortebegleitung, also auf zweyerlei

zu benutzen. Dass die Violine gut und schön behandelt ist, verbürgt schon der bekannte Name des Compositeurs, und dass das Werk effectvoll gesetzt ist, hat der Beyfall, den derselbe Componist aller Orten damit eingeärntet, bereits bewiesen.

L. v. Beethoven, Quatuor pr. 2 Vlons, Alt et Vcelle. Op. 127. 3 fl. 30 kr.

— le même Quatuor en Partition, Octavformat. 2 fl. 30 kr.

— Grande Ouverture pour l'orchestre. Op. 124. Partitur. Subscriptionspr. 2 fl. 30 kr.

— Diese Ouverture in Stimmen. 3 fl. 36 kr.

Für diese Meisterwerke verweisen wir die Leser auf die Ankündigung derselben in früheren Cäcilienheften. Die Anerkennung der Meisterschaft dieser Compositionen wird nun durch die öffentliche Würdigung immer mehr hervorgehen.

Rummel, fantaisie sur l'air de L. van Beethoven: Ich war bei Chloen ganz allein, für Pianof. mit Orchester, und auch fürs Pianof. allein. Op. 50. 2 fl. — 4 fl.

Dieses Thema von Beethoven wurde von Hrn. Rummel mit ganzer Liebe und Begeisterung aufgefasst, und mit einer grossen Einleitung und dann mit Veränderungen, welche des Componisten Virtuosität als Clavierspieler beweisen, sehr meisterhaft verarbeitet und wiedergegeben.

Köhler, H., 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 150. 4 fl.

Der für die Flöte rühmlich bekannte Tonsetzer hat in dieser Sammlung 3 Quartette geliefert, welche, da sie nur geringe Schwierigkeiten enthalten, leicht ausführbar, und doch, um der trefflichen Wirkung des Ganzen willen, jedem Liebhaber zu empfehlen sind.

J. B. Baldenecker Polonoise pr. Pianof. à 4 mains. 48 kr.

Diese sehr gefällige Composition wird zwey Klavierspieler recht angenehm unterhalten. Dieselbe Polonoise war im Suppus- und Baldeneckerschen Institut in Frankfurt auf 4 Klavieren und zu 16 Händen mit grossem Beyfall aufgeführt worden.

C. Beck, der Ehestand, 6 Gesänge launigen Inhalts, für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. 1 fl. 12 kr.

Wm. Häser, 6 Lieder für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, ohne Begl. Op. 11. 1 fl. 12 kr.

Conr. Kreutzer, 12 Gedichte von Uhland, für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, oder Sopran, Alt, Tenor und Bass. 4tes Heft. 3 fl.

Lindpaintner, 6 Gesänge, für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. Op. 39. 2 fl.

M. Zwing, Coblenzer Lieder-Tafel, 1tes Heft, für 4 Stimmen und Chor. 2 fl.

Zur entschiedendsten Empfehlung dieser Gesänge für Männerstimmen bedarf es wohl nur einer Hinweisung auf die Namen der Tonsetzer, welche alle einen hinlänglich begründeten Ruf haben, Kreutzer und Lindpaintner sogar einen ausgezeichneten als Operncomponisten. Kreutzers 4tes Heft reiht sich an die, in unserm Verlag bereits erschienenen 3 Hefte gewiss sehr würdig an. Allen Gesang-Liebhabern sind genannte Werke gewiss willkommene Erscheinungen.

Conr. Berg, 4me Divertissement pr. Pianof. et Fl. ou Vlon, Op. 20. 1 fl. 24 kr.

— Introd. et Rondeau, pr. Pianof. Op. 21. 1 fl.

— Duo concertant, pr. Pianof. et Fl. ou Vlon. Op. 22. 1 fl. 30 kr.

Wer die früheren Werke dieses Componisten kennt, wird sich schon über das Erscheinen der Gegenwärtigen freuen, und wenn versichert wird, dass diese Compositionen, melodieenreich und mit neuem Schwung der Einbildungskraft aufgefasst, an Gediegenheit keiner andern Composition nachstehen, so werden die zahlreichen Freunde dieses Componisten das Erscheinen der gegenwärtigen Werke gewiss mit dem grössten Vergnügen aufnehmen.

G. Schubert, gr. Sonate agréable, pr. Pianof. Op. 3. 1 fl. 12 kr.

Zwar eine grosse, doch nicht sehr schwere, wohl aber sehr gefällige Sonate, und desshalb den Liebhabern dieser Gattung zu empfehlen. Der Componist hat bereits Mehreres für das Clavier herausgegeben, welches anerkannten Beyfall gefunden hat.

J. Küffner, 14me Potp. sur des Thèmes de l'opéra: Le valet de chambre, de Carafa, pr. Guit. et Fl. ou Vlon. op. 179. 1 fl. 24 kr.

— 15me Potpourri sur de Thèmes de l'opéra: Le Concert á la Cour, d'Auber, pr. Guit. et Fl. ou. Vlon. op. 180. 1 fl. 12 kr.

— 16me Potp. s. de Th. des opéras, Corradino, et Moise en Egypte, de Rossini pr. Guit. et Fl. ou Vlon. Op. 181. 1 fl. 12 kr.

— Potpourri sur des Thèmes favoris de l'opéra Il Crociato in Egitto, pr. Meyerbeer, pr. PF. et Flûte ou Vlon. Op. 184. 1 fl. 48 kr.

— Potpourri des Thèmes favoris de l'opéra Il Crociato in Egitto, de Meyerbeer, pr. PF. seul, Op. 185 1 fl. 12 kr.

— 6 Marches favorites pr. PF. Op. 167. 1 fl.

Dass dieser fleissige Tonsetzer aus allgemein beliebten Opern das Schönste und Beste aufzufinden, und zu einem schönen Ganzen zu verbinden weis, hat er durch alle seine früheren derartigen Werke bereits vollgültig beurkundet bewiesen, und er erwirbt sich neuen Dank

aller Clavier-, Flöt-, Violin- und Guitarre-Liebhaber dadurch, dass er diese Musikgattung so reichhaltig zu vermehren sucht.

A. Spaeth, Introduction Variations sur un thême original, pr. Pianof. Op. 102. 1 fl. 12 kr.

G. C. Kuhlenkamp, 6 Variations sur une Allemande favorite de Mr. Casorti, pr. Pianof. Op 22. 36 kr.

Beyde Clavier-Werke sind mit Geist und mit einem aufstrebenden Fluge neuer Ideen verfasst. Wer als Clavierspieler vorschreiten will, der bediene sich dieser Variationen als Studium, und er wird darin zugleich eine sehr angenehme Unterhaltung finden.

A. Gielis Var. sur la Ronde de la Neige pr. Pianof. 48 kr.

— Rondo pastorale pr. Pianof. Op. 5. 48 kr.

Eine Gattung welche Liebhaber des Clavierspiels ansprechen wird, welche gefällige, nicht sehr schwer ausführbare Themas wünschen.

Meyerbeer, Choix d'airs de l'opéra: Il crociato in Egitto, pr. Pianof. seul. 2 fl. 30 kr.

Mozart, Choix d'airs de l'opéra: Don Juan, pr. Pianof. seul. 2 fl.

Rossini, Choix d'airs de l'op. Otello, pr. Pianof. 1fl. 30 kr.

— Choix d'airs de l'opéra: l'Italiana in Algieri, pr. Pianof. 1 fl. 36 kr.

Die obengenannten Werke sind Auszüge der beliebtesten Stücke aus den bezeichneten Opern. Sie werden sich dadurch besonders empfehlen, dass die Auswahl sowohl, als das Arrangement für Clavier, von Clavier-Componisten besorgt wurde, welche in ihrem Fache anerkannt sind.

G. F. Händel, Ouvert. de l'op. Almaide, arr. à 4 mains pr. Pianof. par Ch. H. Rink. No. 1. 36 kr.

Wir glauben wahrhaft die Kunst zu fördern, indem wir eine Reihe von Ouvertüren dieser Gattung, wovon hier Nr. 1. vorliegt, und mehrere bald nachfolgen sollen, von der bewährten Hand des Herrn Hoforganisten Rink für das Pianoforte eingerichtet, den Verehrern wahrer gediegener Kunst in die Hände liefern.

Iwan Müller, Sérénates pr. Clar. et Pianof., Harpe ou Guit. 1 fl. 24 kr.

Ein schönes Werkchen zur gesellschaftlichen Unterhaltung, auf mancherley Art ausführbar, und daher gewiss mehreren Classen von Liebhabern willkommen.

M. et L. Ganz, Duo concertant sur des motifs de Preciosa pr. Violon et Vcllc, Op. 7. 1 fl. 24 kr.

Beyde Tonkünstler liefern schon am Anfange ihrer Laufbahn vieles Gute, unter welchem obiges Werk gewiss einen ehrenvollen Platz einnehmen wird, und mit

andern Compositionen dieser Gattung, von bekannteren Tonsetzern, gar wohl die Vergleichung aushält.

A. Foreith, Introduction et 6 Walses, pr. Trompette et Cor de Signal à clefs, 2 Vlons., Fl., 2 Clar., 2 Cors, Tromp., Cornet de poste, Trombonne, caisse roul., gr. caisse, Timb. et Basse, ou pour 2 Vlons., Fl., Clar., et Basse. 2 fl.

Der Componist ist derselbe, welcher die, unter dem Namen Schlittage-Walzer, bekannten und allgemein beliebten zwei Sammlungen herausgegeben hat. Dass auch diese Sammlung eben so originell und zum Tanz geeignet ist, als die vorigen Hefte, lässt sich von diesem Lebenslustigen jungen Künstler nicht anders erwarten. Die Tänze sind sowohl für grosses Orchester, als auch nur fünfstimmig, aufzuführen.

Etienne Dunst, Caprice pour la Guitarre Op. 5. 36 kr.

F. Horetzky, 6 Ländler pr. 2 Guit. Op. 13. 36 kr.

— gr. Fantaisie pr. la Guitarre, Op. 14. 24 kr.

J. Küffner, Pantomime et pièces favorites pr. 2 Guit. Op. 165. 45 kr.

Auch für das obligate Guitarrespiel hat die Verlagshandlung, durch Herausgabe dieser Werke, beygetragen, indem sie diese Producte verdienten Virtuosen auf der Guitarre verdankt. Alle sind effectvoll und recht zweckgemäss für das Instrument gesetzt.

L. v. Beethoven, Symphonie Op. 36. en Re arr. pr. P. F. Fl. Vlon. et Velle pr. J. N. Hummel. 4 fl.

— la même Symphonie pr. Pianof. seul. 2 fl. 24 kr.

Der hochgefeyerte Clavier-Componist bereichert die Clavierspielende Kunstwelt auch mit Arrangementen solcher Instrumental-Compositionen, welche als Meister-Werke in grossem Rufe stehen. Noch nicht lange her lieferte er 6 Mozartsche Symphonieen, für Clavier eingerichtet, und nun erfreut er sein Publicum mit 3 Beethoven'schen Symphonieen, wovon obige die 2te ist. Die 3te wird bald gleichfalls in Druck gegeben werden. Die Theilnahme für diese vortrefflichen Werke wird nicht geringer seyn als jene für Mozarts Symphonieen.

Berbiguier 3 Duos facils pr. 2 Flûtes, Op. 72. liv. 1. et 2. chaq. 1 fl.

Raphael Dressler, Var. pr. 2 Flûtes, sur un Thême irlandois, Op. 61. 36 kr.

J. Küffner, 14 Pièces et un Thême varié, pr. 2 Flûtes; d'une difficulté progressive, Op. 166. 1 fl. 24 kr.

Tulou, La Déclaration d'amour, Potpourri sentimental pr. la flûte, avec acc. de Piano. Op. 38. 1 fl. 12 kr.

Walkiers 3 Duos pr. 2 Flûtes, Op. 1. 2 fl.

Walkiers, 3 grands Duos pr. 2 Flûtes. Op. 16. liv. 1. 2. 3. chaq. 1 fl. 30 kr.

Walkier bietet den Flötisten etwas gross Ausgeführtes, Berbiguier und Küffner leichte Duetten für Anfänger, Toulou eine schöne Unterhaltung am Clavier bey seiner Schönen, und Dressler etwas Originelles in Variationen. Was diese grossen Flötisten und Küffner hiermit liefern, findet sicher die verdiente Anerkennung.

G. Hospodsky Leçons méthodiques, en Trios pr. 2 Vlons et Vclle. Op. 3. 2 fl. 24 kr.

Trios, welche sich an die in unserm Verlag erschienenen Moralts Leçons Méthotiques, als Folge anschliessen. Diese haben bereits vielen Beifall gefunden, und so werden es, zum Vortheil des Studiums der Violine, auch diese Trios thun.

Steibelt Metodo para aprender el Pianof. 1 fl.

M. Fauvel, Metodo u Principios de Guitara, conteniendo los pricipios de la musica, el quadro representando todos los tonos que se pueden hacer con la Guitara, las escalas mayores y Menores, y diferentes exercicios par varios tonos. 1 fl. 24 kr.

Principios de Musica, escala y Arietas faciles para aprender el Flageoleto 48 kr.

Principios de Musica, e' escala y Arietas faciles para aprendra la Flauta. 48 kr.

Kleine Lehrbücher in Spanischer Sprache, welche deswegen allen denen zu empfehlen sind, welche in diesen südlichen Ländern davon Gebrauch zu machen.

Stadtfeld, 3 Walses à 4 Mains, et 1 Walse pr. Pianof. et Vlon. 1 fl.

Stattfeld, Walse favorite des Bals de Wiesbaden, pr. Pianof. No. 256. 8 kr.

— Walse favorite des Bals de Wiesbaden, pr. Pianof. No. 257. 8 kr.

C. Grimm, La jeunesse, Walse favorite, pr. Pianof. No. 258. 8 kr.

— Troubadour moderne, Walse favorite, pr Pianof No. 259. 8 kr.

— Comet de 1825, Walse favorite, pr. Pianof. No. 260. 8 kr.

J. B. Helbig, Vauxhal-Walse favorite, pr. Pianof. No. 261. 8 kr.

L. Spohr, Berggeist, Walse favorite, pr. Pianof. No. 262. 8 kr.

J. N. Hummel, Steyrischer Walser, pr. Pianof. No. 263. 8 kr.

J. N. Hummel, Schweizer Walser, pr. Pianof. No. 264. 8 kr.

Die Wiener in Berlin, Walse fav. pr. Pianof. No. 265. 8 kr.

— Walse fav. pr. Pianof. No. 266. 8 kr.

F. Kalkbrenner gr. Walse fav. pr. Pianof. No. 267. 8 kr.

Spontini et Weber, Olympia et Euryanthe Walser, pr. Pianof. No. 268. 8 kr.

Walse fav. des Amoureux, pr. Pianof. No. 270. 8 kr.

Ch. Rummel, Walse et Ecossaise, pr. Pianof. No. 271. 8 kr.

Walse fav., du gr. père, pr. Pianof. No. 273. 8 kr.

Heuschkel, Walse fav. du General Bolivar, pr. Pianof. No. 274. 8 kr.

— du Congres de Panama, pr. Pianof. No. 275. 8 kr.

Meistens allgemein beliebte und bekannte Melodien, der tanzlustigen Welt gewiss willkommen.

C. Kreutzer, Les Adieux, Je quitte ce lieu! av. acc. de Pianof. 16 kr.

C. M. de Weber, Das Ständchen: Entschlummre schön Liebchen, mit Pianof. oder Guit. No. 55. 8 kr.

Romance, Mein Herz und meine Laute, (My Heart and Lute) mit Pianof. od. Guit. No. 56. 8 kr.

Conr. Kreutzer, Les Adieux, Je quitte ce lieu, av. acc. de Guit. No. 57. 8 kr.

Musikalischer Hausfreund für 1826. 36 kr.

Ferner werden in unserem Verlage nächstens erscheinen:

MEHRSTIMMIGE GESÄNGE

für grosse

Singvereine und kleinere Zirkel,

von

GOTTFRIED WEBER.

Ausgesetzte Singstimmen, nebst Directionsstimme.

Op. 41, Zweiter Heft,

enthaltend

vier Gesangstücke

für

SOPRAN, ALT, TENOR und BASS.

Mit dem, vor einiger Zeit erschienenen ersten Hefte, hat dieser ausgezeichnete Meister den Anfang gemacht, eine Anzahl von Gesangstücken, sowohl für grössere Ge-

sangvereine, als auch für engere, nur mit vier oder fünf Stimmen besetzte Gesellschaften geeignet, in ausgesetzten Stimmen, nebst einer, auf nur zwey Notenzeilen zusammengedrängten, bloss zum Dirigiren und allenfallsigen Nachhelfen auf dem Pianoforte bestimmten Partitur, herauszugeben.

Die überaus günstige Aufnahm welche der so allgemein ansprechende Inhalt jenes ersten Heftes in allen Singvereinen gefunden welche den Geist solcher Compositionen aufzufassen und wiederzugeben verstehen, setzt uns in Stand, demselben die gegenwärtige Fortsetzung, und zwar in ziemlich vergrösserter Ausdehnung, folgen zu lassen.

Der gegenwärtige zweite Heft enthält vier Gesangstücke, für Sopran, Alt, Tenor und Bass; der dritte wird *fünfstimmige* Stücke enthalten; und auch in der Folge soll mit *vier-*, *fünf-*, bis *achtstimmigen* und *mehrchörigen*, theils neu, theils schon früher geschriebenen, jetzt aber zu der vorliegenden Bestimmung eigens geordneten Compositionen, fortgefahren werden.

Die Art der Herausgabe, in ausgesetzten Stimmen, welche wir zahlreichen Singvereinen, in vielfältigen Exemplaren zu äusserst mässigem Preisse, anbieten können, und die gedrängte Einrichtung des Stiches der Partitur, welche auf blos zwey Notenzeilen eben Das, als Partitur mit Text, und zugleich als Clavierauszug, leistet, was sonst nur auf sechs und mehr Zeilen geleistet werden könnte, dies alles befördert die Gemeinnützigkeit der Ausgabe über die Maassen, und können wir dieselbe auch aus diesem Grunde — vom hohen Werthe der Compositionen des genannten so vielseitig ausgezeichneten Meisters auch ganz abgesehen — jeder Singgesellschaft ganz vorzüglich empfehlen.

Auch dem *Studium der Composition* glauben wir dadurch förderlich zu seyn, dass wir die erwähnte, gedrängte Partitur auf Verlangen auch einzeln und ohne ausgesetzte Stimmen, zu einem, verhältnissmässig eben so geringen Preisse, abgeben.

Jeder Heft wird auch einzeln verkauft.

Auch der dritte wird, aus oben angedeuteten Gründen, bald nachfolgen.

B. Schott's Söhne,
Grossh. Hess. Hofmusikhandlung.

Erklärung und Zeugnis

betreffend

das Violinquartett von Beethoven,

Op. 127.

☞ **Dass die Hrn. B. Schotts Söhne ein Quartett in *Es* für 2 Violinen, Viola und Violoncell von**

und dasselbe ganz allein ihr Eigenthum sey, bestätige ich hiermit laut meiner Unterschrift.

Wien am 25. November 1825.

Ludwig van Beethoven.

Pianoforte's, in Flügel- und in Tafelform.

Flügelpianofortes, von *Nanette Streicher* in Wien, von 6 Octaven, in Nussbaum- und Maser-Eschenholz, sind fortwährend in hinlänglicher Anzahl, zur Auswahl, zu finden in der Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Auch von andern berühmten Meistern sind daselbst Flügel- und tafelförmige Pianoforte stets in Vorrath.

Offene Stelle

für

einen Fagottisten bei einer Militärmusik.

In einem Königl. Niederländischen Regimente, welches in einer grossen Stadt in Garnison liegt, ist eine Stelle für einen Fagottisten vacant. Das Regiment offerirt fl. 30 *per* Monat. Man wende sich in frankirten Briefen an Herrn J. Nuyts, Musikmeister in Brüssel, oder an die Redaction dieser Zeitschrift.

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia

betreffend.

Um Misverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitarbeitern an der Cäcilia ergebenst zu eröffnen, dass wir künftig einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfodern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen werden.

B. Schotts Söhne,

Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1826.
Nr. 16.

Ankündigung
der Errichtung einer neuen
Musikverlaghandlung
von
B. Schott's Söhnen
in Paris.

Wir haben die Ehre, unsern Freunden hiermit bekannt zu machen, dass wir seit dem ersten März d. J. einen Musik-Verlag auch in Paris, unter der Firma:

Les fils de B. Schott, à Paris, rue Bourbon, No. 17.

errichtet haben, und bieten unsere ergebensten dortigen Dienste in allen, das musikalische Fach betreffenden Geschäftsvorfallenheiten, hiermit an. Alle dahin einschlagenden Aufträge werden wir zur Zufriedenheit aller, die uns mit ihrem Zutrauen beehren, ausführen, wie dieses bisher, für Mainz unter der Firma: Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen, in Antwerpen unter der Firma: Adam Schott, geschehen ist, und gleichfalls fortwährend geschehen wird.

Der Verlag in Paris wird sich nur mit Herausgabe von Originalwerken vorzüglicher Tonsetzer beschäftigen, welche dann zu gleicher Zeit für Teutschland, von Mainz aus, versendet werden.

Das erste Verlagwerk war:

Beethoven, grand Quatuor pr. 2 Vlons, A. et Vclle. Oeuv. 127.

Folgende befinden sich unter der Presse:

Ferdinand Ries, Introduction et Rondeau, pour Piano et Cor obligé ou Violoncelle. Oeuv. 113. *No.* 2.

F. Ries, Sextuor pour Piano et Harpe, ou deux Piano avec accomp. de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse, ou en Quintuor avec accomp. de Vlon, A. et Vclle, ou en Duo pour Piano et Harpe ou deux Piano sans accomp. en jouant les petites notes. Oeuv. 142.

Da diese, den Namen verehrter Tonsetzer tragenden Werke, sich eine gute Aufnahme mit Zuversicht versprechen dürfen, so würde es uns angenehm sein, schon vor deren Erscheinen Aufträge zu erhalten, um die verlangte Anzahl Exemplare bei der Herausgabe sogleich vollständig versenden zu können.

Wir beabsichtigen, unseren verehrlichen Herren Collegen in Teutschland, durch unser Etablissement in Paris, dem Mittelpunkt alles musikalischen Verkehres in Frankreich, auch noch auf andere Weise nützlich zu werden. Wie dieses wird geschehen können, behalten wir uns vor, Ihnen durch ein besonderes Circular mitzutheilen.

Mainz den 15. April 1826.

B. Schott's Söhne.

Neue Musikalien

im Verlag

von

Breitkopf und Härtel

in Leipzig.

Ostermesse 1826.

Für Orchester.

van Beethoven, 5me Sinfonie, C moll. Op. 67. Partition. 3 Thlr.

— 6me Sinfonie, F-dur. Op. 68. Partition. 3 Thlr.

Boieldieu, Ouverture de l'Opera: La Dame blanche pour Orchestre.

Kalliwoda, Sinfonie à grand Orchestre 3 Thlr.

Lobe, Ouverture à grand Orchestre. 2 Thlr. 12 Gr.

Kurpinski, Ouverture de l'Opéra: Kalmora à grand Orchestre. Op. 14. 1 Thlr. 8 Gr.

Neukomm, S., le Héros, Ouverture à grand Orchestre. Op. 45. 1 Thlr. 8 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Baillot, 3 Nocturnes pour Violon et Pianoforte. Op. 85. 10 Gr.

Crémont, P., 3 Trios conc. et faciles pour 2 Violons et Alto ou Violoncelle. Op. 13. 1. Thlr. 8 Gr.

Onslow, G., 3 Quat. p. 2 Violons, Alto et Basse. Op. 8. 2me Liv. de Quators. (Nouvelle édition avec changemens faits par l'Auteur.) 3 Thlr.
(Jedes der 3 Quartetten 1 Thlr.)

— 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 9. 3me Liv. de Quatuors. 2 Thlr. 12 Gr.

Rolla, Ant. fils, 1er Concerto pour Violon, avec Orchestre. Op. 7. 2 Thlr. 12 Gr.

— Variationes brillantes pour Violon avec l'Orchestre. Op. 8. 1 Thlr. 8 Gr.

Speier, Guill., Quintetto pour 2 Violons, 2 Violes et Violoncelle. Op. 17. 1 Thlr. 8 Gr.

Aubert, 3 Sonatines pour Violoncelle avec accompagnement de Basse obligée. Op. 32. Liv. 6 16 Gr.

Bach, J. S., 6 Solos (Suites) pour le Violoncelle, publiés par Dotzauer. 1 Thlr.

Gebauer, 8 Thèmes connus pour Basse. 8 Gr.

Merk, J., 1er Concerto pour Violoncelle avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 5. 2 Thlr. 16 Gr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, Fantaisie et Variations pour Flûte avec accompagnement d'Orchestre sur la Romance: La Fiancée. Op. 73. 1 Thlr. 4 Gr.
— Do. avec accompagnement de Pianoforte 14 Gr.
— 11me Concerto pour la Flûte avec accompagnement d'Orchestre. Op. 74. 2 Thlr. 4 Gr.
— 3 Duos concertans pour Flûte et Violon. Op. 76. 2me Liv. de Duos. 1 Thlr. 12 Gr.
— grande Fantaisie avec Variations pour la Flûte avec acc. de Pianoforte. Op. 77. 16 Gr.
— Fantaisie pour la Flûte avec accompagnement d'Orchestre sur la Romance de Charles de France, dite: Les Chevaliers de la Fidélité. Op. 78. 1 Thlr.
— Nouv. Fantaisie pour Flûte avec Pianoforte. Op. 80. 18 Gr.
Berbiguier et Castil-Blaze grand Duo arrangé p. Pianof. et Flûte, tiré des Oeuvres de Steibelt. 1 Thlr.
Fürstenau, A. B., 3 grands Solos pour la Flûte avec accompagnement de Pianoforte. Op 37. No. 1. 2. 3. à 20 Gr.
— Ronde brillant pour Flûte avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 33. 1 Thlr. 4 Gr.
— — do. avec accompagnement de Pianoforte. Op. 38. 12 Gr.
— Quatuor brillant pour Flûte, Violino, Alto et Violoncelle. Op. 39. 1 Thlr.
— 4me Concerto pour la Flûte avec acc. de grand Orchestre. Op. 40. 2 Thlr. 16 Gr
— Do. avec accompagnement de Pianof. 1 Thlr.
— Concertino pour 2 Flûtes principales avec accompagnement de grand Orchestre. Op. 41. 2 Thlr.
— Do. avec accompagnement de Pianoforte 1 Thlr.
Molino, F., 2d Nocturne pour Flûte ou Violon et Guitarre. Op. 38. 8 Gr.
Tulou, Air varié pour la Flûte avec accompagnement l'Orchestre. Op. 39. 1 Thlr. 4 Gr.
— Do. avec accompagnement de Pianoforte. 16 Gr.
Vogt, Airs variés pour Flûte et Pianoforte. Liv. 3. 8 Gr.
Bärmann, H., Concertino pour la Clarinette avec accomp. de l'Orchestre. Op. 31. 1 Thlr. 16 Gr.
Müller, F., Fantaisie pour la Clarinette sur un chant pastoral des Suisses avec accompagnement de l'Orchestre. 1 Thlr.
— Introduction et Thême varié pour la Clarinette avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Violoncelle. 16 Gr.
— Do. avec accomp. de Pianoforte. 12 Gr.
Hummer, Concert pour le Basson avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 27. 3 Thlr.
Mejo, Rondo pour le Cor avec accomp. de 2 Violons, Viola, Flûte, 2 Hautbois, 2 Cors et Basse.

Mejo, Variat. pour Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, Serpent et Trombone ad lib.

Für Pianoforte.

Baake, F., grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 6. 1 Thlr. 4 Gr.

Boieldieu, Ouverture de l'Opera: La Dame blanche pour le Pianoforte (avec Violon et Violoncelle ad libitum). 16 Gr.

Boyneburgk, F. v., 12 Walses p. le Pianof. à 4 mains pour les Commencans. Op. 18. 12 Gr.

— Potpourri pour Pianoforte et Flûte. Op. 19. 1 Thlr.

Bornhardt, 6 Sonatines faciles pour Pianoforte et Flûte. Liv. 2 et 3. à 16 Gr.

Duvernoy, Quadrille et gr. Walse pour le Pianof. 10 Gr.

Götze, C., Variat. plaisantes et faciles p. le Pianof. et Violon ou 2 Violons sur des thèmes de Mozart, Cherubini et C. M. de Weber. Op. 28. 1 Thlr.

— l'Espagnole et 2 Polonaises pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 21. 16 Gr.

Guillou, Air varié pour Pianof. et Flûte. No. 3. 10 Gr.

Kalkbrenner, Sonate p. le Pianoforte avec Flûte (ou Violon) et Violoncelle ad libit. Op. 39. 1 Thlr.

— Rondo pour le Pianof. tiré de l'Opera de Mozart: Le Nozze di Figaro. Op. 57.

— (nouvelle) gr. Sonate pour le Pianoforte a 4 mains, (dediée à M. Onslow.) Op. 80. 2 Thlr.

— Quintetto pour le Pianoforte, Violon (ou Clarinetto, Viola (ou Cor), Violoncelle et Contrebasse. Op. 81. 2 Thlr. 8 Gr.

Hérold, Rondeau Walse pour le Pianof. Op. 34. 10 Gr.

Kloss, C., Sonate pour le Pianoforte. Op. 23. 12 Gr.

Kummer, grande Fantaisie pour Pianof. et Flûte (ou Violon). Op. 26. 18 Gr.

Maurer, Ouverture de l'Opera: La Fourberie decouverte, pour le Pianoforte à 4 mains. 16 Gr.

Méhul, Ouverture des 2 Aveugles de Tolède, pour le Pianoforte à 4 mains. 12 Gr.

Onslow, G., Toccata pour le Pianoforte. Op. 6. 8 Gr.

— gr. Duo pour le Pianof. à 4 ms. Op. 7. 1 Thlr. 8 Gr.

— 3 gr. Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon obligé. Op. 11. 2 Thlr. 12 Gr. (jede der 3 Sonaten 20 Gr.)

— Variations sur la Romance: Charmante Gabrielle, pour le Pianoforte. Op. 12. 8 Gr.

— Introduction Variations et Finale sur l'Air: Aussitôt que la lumière,, pour le Pianof. Op. 13. 12 Gr.

— gr. Sonate pour le Pianoforte avec accompagnement du Violon obligé. Op. 15. 1 Thlr. 8 Gr.

Onslow, G., Sonate p. Pianof. et Violon. Op. 29. 1 Thlr. 8 Gr.
— Sextuor pour Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse ou 2 Violons, Viola, Vcelle et Contrebasse. Op. 30. 3 Thlr. 12 Gr.
Passy, Fantaisie pour le Pianoforte sur des Airs nationaux Suédois 1 Thlr.
— Variations Fugue pour le Pianoforte. 12 Gr.
Schlösser, Sonate pour le Pianoforte Op. 10. 1 Thlr.
Schwencke, C., 6 Divertissimens pour le Pianoforte. Op. 12. Liv. 3. 1 Thlr.
Sörgel, F. W., Rondeau pour le Pianoforte et Violon. Op. 23. 12 Gr.
Fischer, M. G. (in Erfurt), 8 Choräle mit begleitenden Canons. 16s Werk. 8 Gr.

Für Guitarre.

Carulli, F., Morceaux progressifs pour la Guitarre à l'usage des Commenants. Op. 264. 12 Gr.

Für Gesang.

Händel, Atalia, Oratorium. Im Klavierauszug von Clasing. 5 Thlr.
Kreutzer, Conr., Lieder und Balladen von Uhland, mit Begleitung des Pianoforte. 1s Heft.
— Do Do. 2s Heft.
Neukomm, S., Les quatre Antiennes à la S. Vierge pour 3 voix égales. (Alma redemptoirs mater — Avé Regina — Regina coeli — Salve Reginâ —). Op. 44. 8 Gr.
— 6 Lieder mit Begleitung des Pianof. Op. 46. 1 Thlr. 8 Gr.
Nicola, 3 Gesänge mit Begleitung des Pianof. 10 Gr.

B. Schott's Söhne nehmen Bestellungen auf die vorstehend angezeigten Werke an.

Gesuch um Anstellung als Waldhornist.

Ein junger Mann der gegenwärtig noch Mitglied eines guten Orchesters ist, sucht Familien-Verhältnisse halber als Waldhornist eine anderweitige Anstellung. Nähere Auskunft hierüber giebt unter portofreien Briefen der Herr Kapellmeister Spohr in Cassel.

Neue Musikalien welche im Verlag von Carl Gustav Förster *in Breslau*

von der Ostermesse 1825, bis Ostermesse 1826 erschienen sind.

Angely L., Gesänge aus dem Vaudeville: „die Schneidermamsells" mit Begleitung der Guitarre eingerichtet, von Mag. J. T. Lehmann. 12 Gr.

Berner F. W., Neuer Sehnsuchts-Walzer für das Pianoforte eingerichtet, von A. Hesse. 2 Gr.
derselbe auf 4 Hände. 4 Gr.

— über den Sternen, von Agnes Franz, unter den Sternen, von E. Kudrass, 2 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 8 Gr.

— dieselben mit Begleitung der Guitarre eingerichtet, von F W. Gabriel. 8 Gr.

— 3 Gesänge für 2 Soprane, 1 Tenor und 1 Bassstimme, mit obligater Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 12 Gr.

Blumenkranz musikalischer, oder Unterhaltung am Pianoforte, eine Sammlung leichter und gefälliger Musikstücke, 1tes Bändchen. 1 Thlr.

Favorit-Contra-Tanz für das Pianoforte. 4 Gr.

Favorit-Galopp für das Pianoforte. 2 Gr.

Frommelt, Polonoise nach der Ouvertüre zur Oper: „Don Juan" für das Pianoforte. 4 Gr.

Kalkbrenner F., Scherzando arrangé à 4 mains. 6 Gr.

Kegler, Marsch der Griechen für das Pianof. 4 Gr.

Ketz J. E., Variationen für eine Flöte über die Romanze aus der Oper Euryanthe: „unter blühenden Mandelbäumen", Op. 98. 4 Gr.

— Variationen für das Pianoforte, über den schlesischen Trompeten-Walzer, Op. 99. 10 Gr.

Köhler Ernst, Geschwind-Marsch für das Pfte. 4 Gr.

Lehmann Mag. J. T., 4 Rondeaux par M. Guiliani arrangés en maniere facile et agréable pour Pianoforte et Guitarre, Cah. 2. 12 Gr.

Müller W., Ariette aus der Oper Alme: „Noch einmal die schöne Gegend etc.", Klavierauszug. 4 Gr.
dieselbe mit Begleitung der Guitarre. 4 Gr.

Pollak, 5 Lieder mit Begleitung der Guitarre. 8 Gr.

Schnabel Joseph, Morgengesang für 4 Männerstimmen, ohne Begleitung. 8 Gr.

Schnabel Joseph, Abendgesang für 4 Männerstimmen, ohne Begleitung. 8 Gr.
Schnabel Joseph (Sohn), 5 Variationen für das Pianof., über das Thema: „An Alexis send' ich dich etc.", von F. H. Himmel. 6 Gr.
Schönring J. F., Adagio und Polonoise für das Pianoforte und Guitarre. 6 Gr.
— Sonate für Pianof. und Guitarre oder Violine. 1½ Gr.
Zarzycki M. v., Polonoise, arrangée à Mains par Grosser. 6 Gr.
Zelter F., Hymne zum Geburtstage Sr. Majestät des Königs Friedrich Wilhelm III., gedichtet von Heincke, für 4 Männerstimmen. 6 kr.

B. Schott's Söhne nehmen Bestellungen auf die vorstehend angezeigten Werke an.

Musik-Anzeige.

Kirchen-Compositionen von Jos. Schnabel.

Der Unterzeichnete ist entschlossen, einige Kirchen-Compositionen des Herrn Kapellmeister

Joseph Schnabel

in Breslau (in einzelnen Stimmen) herauszugeben, und ladet hiermit zur Subscription darauf ergebenst ein. Da schon längst in der musikalischen Welt nur eine Stimme darüber herrscht, dass Herr Schnabel in seinen Werken Gründlichkeit und Harmonie mit den lieblichsten und ansprechendsten Melodien verbindet, so bedarf es anstatt einer prunkvollen Lobpreisung nur dieser einfachen Anzeige, um für das Unternehmen Interesse zu erwecken.

Das erste herauszugebende Werk ist eine kleinere

Messe in f-moll, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Clarinette, 2 Horn und Orgel.

Der Druck derselben hat bereits begonnen, und soll das Werk bis Ende May an die resp. Subscribenten geliefert werden.

Da die Bogenzahl noch nicht genau bestimmt werden kann, so wird nur bemerkt, dass der gedruckte Bogen 2 1/2 Sgl. angesetzt worden, welcher Preis bis zu Erscheinen des folgenden Werkes bleibt, worauf dann aber der gewöhnliche Ladenpreis von 5 Sgl. für den Bogen eintritt.

Subscription nehmen alle Buch- und Musikhandlungen an, insbesondere die Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz.

Breslau den 1. März 1826.

Carl Gustav Förster.

Avis au public.

Olimpie

grand Opéra de M. Spontini

Grande Partition, Airs séparés, Harmonie, etc.

Nous croyons devoir annoncer au public que l'Opéra d'Olimpie paraît en ce moment à notre magasin de musique: nous ne doutons pas du plaisir avec lequel tous les amateurs de bonne musique recevront ce nouvel ouvrage de M. Spontini: la grande Partition, les Airs séparés, l'Harmonie, etc., etc., que nous faisons graver, seront mis en vente successivement après la première représentation que l'on prépare. M. Spontini est occupé à diriger cette remise, en même temps qu'il revoit son manuscrit que nous publierons avec les corrections et les nouveaux changemens.

F. Erard
à Paris,
Rue du Mail no. 13.

Nouveautés.

Ouverture d'Olimpie, pour le Piano.

Id. id. à grand Orchestre.

Tous les Airs avec accompagnement de Piano-Forté.

Herz et Lafont; Variations sur l'Enfant du Régiment, Piano et Violon.

Vogel; Variations, Piano et Violon, sur un thème de la Bergère Châtelaine.

Rigel; grand Quintetto pour le Piano, 2 Violons, Alto et Basse.

Hummel: Rondo brillant pour le Piano, Op. 109.

Czerny; trois Allegri, pour le Piano, Op. 75.

Nouveaux Airs et Ouverture de Beniowski, Piano.

La Barre; Fantaisie pour la Harpe, sur l'air Ombra adorata.

F. Erard.

B. Schött's Söhne nehmen Bestellungen auf die vorstehend angezeigten Werke an.

Einladung zur Subscription

auf eine

mit Mozarts und Süssmayers Manuscripten

verglichene Partitur

des

Mozart'schen Requiem.

Da man von mir, der ich im Jahr 1799 sämmtliche hinterlassene Manuscripte Mozarts von seiner Frau Wittwe gekauft habe, überzeugt seyn konnte, dass ich bey dieser Gelegenheit, wonicht das Manuscript seines Requiem selbst, doch nähere Auskunft über dasselbe erhalten haben würde, und da es auch hin und wieder im Publikum bekannt geworden war, dass ich wirklich ein Exemplar dieses Requiem besitze, in welchem die, von Mozart, und die von Süssmayer, herrührenden Stellen angegeben seyen; so ist es sehr begreiflich, dass ich von mehreren Seiten aufgefordert wurde, über die, von Gfr. Weber, im 11. Hefte der Zeitschrift *Cäcilia*, über die theilweise Ächtheit dieses Werkes erhobene Frage, meine Meinung öffentlich auszusprechen.

Ich hatte, obgleich ähnliche Aufforderungen schon früher an mich gelangt waren, bisher immer Anstand genommen, denselben zu entsprechen, weil es mir von Mozarts Wittwe bis jetzo nur als ein Geheimniss anvertraut gewesen war, wie viel Antheil Mozart und wie viel Süssmayer an dieser Composition habe.

Da mir jedoch nunmehr vor Kurzem von Frau Staatsrath Constanze Nissen, verwittweten Mozart, auf Veranlassung der erwähnten Weber'schen Anregung, die Aufforderung zugegangen ist, die erhobene Frage durch eine öffentliche Bekanntmachung zu schlichten, indem ich dieses, durch Herausgabe meines, im Jahr 1801 von ihr bezogenen Exemplares, ja vermöge; so zeige ich hiermit vorläufig an, dass ich dieses nunmehr wirklich zu thun im Begriffe stehe.

Ich habe nämlich im Jahr 1801, von Mozarts Wittwe, zugleich mit ihrem Briefe vom 26. Januar genannten Jahres, ein Exemplar des Requiem erhalten, welches von Herrn Abbé Stadler in Wien mit dem, von Süssmayer ergänzten, Mozart'schen Originale verglichen worden war, und in welchem, mittelst Beischreibung der Buchstaben *M*, und *S*, alle Stellen bezeichnet sind, welche entweder Mozarten, oder Süssmayern angehören. Sie übersandte mir zugleich jenes durch Süssmayer ergänzte Original-

Manuscript selbst, damit ich, durch Vergleichung desselben mit dem durch die Buchstaben *M*, und *S*, bezeichneten Exemplare, mich überzeugen könne, dass Hrn. Stadlers Anzeichnungen durchaus der Wahrheit gemäss seyen, Alles, wie schon erwähnt, damals unter dem Siegel der Verschwiegenheit.

Dieses also bezeichnete Exemplar, in welchem Hr. Abbé Stadler auch zugleich die Generalbass-Bezifferung beygefügt hat, ist es, welches ich im Begriffe stehe, obiger Aufforderung der Frau Staatsrath Nissen gemäss, nächstens auf Subscription in meiner Verlaghandlung, Firma J. André in Offenbach a. M. herauszugeben, und mit einer Vorrede zu begleiten, welche darthun wird, dass dasjenige, was von diesem Requiem Mozarten selbst angehört, eine schon vor dem Jahr 1784 angefangene, aber liegen gelassene Composition ist. *)

☞ Der volle reine Ertrag der Subscription, welchen ich anfänglich der in Salzburg noch lebenden, 75jährigen, blinden Schwester des unsterblichen Tondichters, (derselben, mit welcher er schon als Kind von 7 Jahren, im Jahr 1756, seine erste Kunstreise machte) zugedacht hatte, ist nunmehr, durch deren edelmüthige Willenserklärung vom 31. vorigen Monates, für die beyden Söhne des Verewigten bestimmt.

Das Werk wird den Subscribenten zu 3 Rthl. = 5 fl. 24 kr. geliefert, und zur nächsten Jubilatemesse erscheinen.

Ich ersuche jede solide Buch- oder Musikhandlung, Subscription anzunehmen und die Redactionen in- und ausländischer öffentlicher Blätter, die gegenwärtige Anzeige unentgeltlich aufzunehmen und auch in Ihrem Kreise die gute Sache weiter zu empfehlen.

Offenbach a. M. im Monat Februar 1826.

A. André.

B. Schott's Söhne in Mainz nehmen Bestellungen an.

---

*) Vergl. *Cäcilia*, Heft 16 S. 286.